

TROIS  
PORTRAITS  
LITTÉRAIRES  
SAINTE-BEUVE

*Ex Libris*



PROFESSOR J. S. WILL









# TROIS PORTRAITS LITTÉRAIRES

BY

SAINTE-BEUVE

EDITED BY

D. L. SAVORY, M.A.

LECTURER IN THE UNIVERSITY OF LONDON  
GOLDSMITHS' COLLEGE  
LATE ASSISTANT MASTER IN MARLBOROUGH COLLEGE

OXFORD  
AT THE CLARENDON PRESS

1908

HENRY FROWDE, M.A.  
PUBLISHER TO THE UNIVERSITY OF OXFORD  
LONDON, EDINBURGH  
NEW YORK AND TORONTO



769739.

PQ  
2391  
176

# INTRODUCTION

## SAINTE-BEUVE

### I

#### HIS LIFE AND WORK

CHARLES AUGUSTIN SAINTE-BEUVE was born at Boulogne-sur-Mer on December 23, 1804. His father, a native of Picardy, had just died suddenly at the age of fifty. 'Mon père,' wrote Sainte-Beuve later in his *cahiers*, 'avait fait de bonnes études, et depuis il avait toujours cultivé la chose littéraire avec amour, avec goût . . . Dès l'enfance j'aimai les livres, les notices littéraires, les beaux extraits des auteurs, en un mot ce qu'il aimait. Le point où mon père était arrivé s'est trouvé logé dans un coin de mon cerveau à l'état d'organe et d'instinct, et ç'a été mon point de départ.'<sup>1</sup> Thus it will be seen that our future poet and critic was indebted to his father, at least in part, for much of his literary taste. He likewise inherited from him the intellectual perception common to the people of Picardy, that positive and lucid mind which, predisposed to sarcasm and even bitter in polemics, only with difficulty detaches itself from material realities.

His early education was superintended by his mother, a woman of English descent, of refined tastes and superior intelligence. Young Sainte-Beuve went to a little school in Boulogne, and did not quit that world of good provincial *bourgeoisie* until he was fourteen years old, when he was sent to Paris to attend the classes of the Lycée Charlemagne, and afterwards those of the Collège Bourbon. Here he studied

<sup>1</sup> *Cahiers de Sainte-Beuve*, p. 64.

the classics, conscientiously and eagerly—he was always a little proud of his Greek and Latin culture.

But with his inclination for the gentle art of poetry was allied all the enthusiasm of the novice for the scientific and psychological philosophy of Tracy, Daunou, and Lamarck. He even decided to take up medicine as a career, and in 1823 he attended the lectures of the School of Medicine in Paris. These medical studies largely influenced the character of his mind. They developed in him that taste for minute observation to which his Picard mind was already disposed, and the introduction of physiology into literary biography was one of the most original and marked features of his criticism.

He did not pursue these technical studies for more than a year; in 1824 the starting of a new liberal and rationalistic paper, *Le Globe*, to which he was invited to contribute some literary articles, provided a new field for his activity. To him fell the honour in 1827, on the publication of the *Odes et Ballades*, of introducing their author, the young poet Victor Hugo, to the public. Visits were exchanged between the two young men, and their acquaintance soon ripened into cordial friendship.

Hugo had very soon won over Sainte-Beuve to his new school; 'sa conversation,' the latter wrote at a later date, 'm'ouvrit des jours sur l'art et me révéla les secrets du métier, le doigté, si je puis dire, de la nouvelle méthode.'<sup>1</sup> He lost no time in publishing a collection of verses, entitled *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829). In the following year appeared *Les Consolations*, a volume yet more purely romantic in its inspiration than the former. Even until the year 1835 Sainte-Beuve maintained this enthusiasm, helping on by his poetry, and above all by his powers as

<sup>1</sup> *Notes et Pensées.*

a critic, the triumph of the new doctrine. It was he who gave to Romanticism, which had been until then essentially revolutionary in character, a genealogy and a tradition, the evident design of his *Tableau de la Poésie française au XVI<sup>e</sup> siècle* being to link—in a manner, it must be confessed, sometimes artificial and mechanical—the generation of 1830 to the innovators of the Pléiade.

This period of romantic faith was also one of religious enthusiasm for Sainte-Beuve. In 1829 he wrote to l'abbé Barbe: 'Après bien des excès de philosophie et des doutes, j'en suis arrivé, j'espère, à croire qu'il n'y a de vrai repos ici-bas qu'en la religion, la religion catholique et orthodoxe, pratiquée avec intelligence et soumission.' In 1831 he was introduced to Lamennais, the famous priest whose liberal and democratic tendencies were soon destined to be censured by the Holy See; and he came very near going with him to Rome in company with Lacordaire and Montalembert.

The Revolution of 1830 aroused his democratic instincts; he set out in quest of a humanitarian religion, and thought he had found it in Saint-Simonism. With all the fervour of a neophyte he saw in it the 'birth of a religion' . . . 'c'est comme si j'avais observé une religion sous cloche . . . J'ai assisté à leurs discussions orageuses: j'ai vu là comment se fonde une religion.'<sup>1</sup>

But he only skimmed over Catholicism and Saint-Simonism; he tried to believe, and suffered from the absence of faith; he was an inquirer into religion as a historian and a poet; he had even the feeling for religious things, but, as he says, 'Je n'ai pas ces choses même . . . Plus j'y pense, et plus (à moins d'un changement divin et d'un rayon), plus donc je ne me crois capable que d'un Christianisme, si j'ose dire, éclectique.'<sup>2</sup> At the same time as his religious beliefs

<sup>1</sup> *Souvenirs*, p. 45.

<sup>2</sup> *Nouvelle Correspondance*, p. 28.

vanished, his Romantic tendencies weakened; and the personal friction that arose between him and Victor Hugo ended in his complete severance from the new School.

In 1834 appeared *Volupté*, a novel of no little depth, in which Sainte-Beuve portrays his own personality to the life in the person of Amaury; in 1837 came a last collection of poems, *Les Pensées d'Août*. But the poems were certainly not above mediocrity, and the volume was not a success. With no little bitterness, Sainte-Beuve deserted the unpropitious muse, and from that time gave himself up wholly to his work as a historian and a critic.

It was in 1837 that he went to Lausanne to give the public lectures on Port-Royal which were to be the starting-point of his chief work, *L'Histoire de Port-Royal*. In 1840 he was appointed librarian of the Mazarin Library, and in 1845 he was elected a member of the French Academy in the place of Casimir Delavigne.

His literary work was interrupted by the Revolution of 1848. Sainte-Beuve was too little favourable to the Orleanist monarchy to be systematically hostile to the Republican Government. But in his dealings with the new régime his susceptibility was doomed to suffer. He resigned his post as librarian, and was obliged to lecture for a year in the University of Liège in order to maintain himself. His work on *Chateaubriand et son groupe littéraire*, published in 1860, was the outcome of this course of lectures.

Possessed of a more or less democratic spirit, Sainte-Beuve began by viewing the events of 1848 with sympathetic curiosity; but the excesses which soon followed, more especially the 'Journées de Juin,' caused him no little uneasiness; the fear of demagogic anarchy convinced him that the advent of a 'Sauveur' was imperative; the name of that 'Sauveur' was present to every mind. Prince Napoleon, heir through

his uncle to the traditions of 1789, was looked upon as the man who could reconcile the maintenance of order with respect for revolutionary principles. Sainte-Beuve accordingly rallied to the newly-elected president, and when, on December 2, 1851, the great 'Coup d'État' was struck, he accepted it with all its consequences.

He even went further, becoming for several years the semi-official servant of the régime which allowed him at last to 'travailler en paix et sécurité' and to devote all his leisure time to the composition of his famous *Causeries du Lundi*, which was destined to be the *magnum opus* of the second half of his life.

In 1852 he withdrew from the *Constitutionnel*—which he had joined in 1849—to write for the *Moniteur*, a journal entirely devoted to the Imperial Government, and the *Lundis*, which he published in it, bristle with criticisms pointed at the adversaries of the Second Empire. This attitude brought him great and ever increasing unpopularity amongst the members of the Opposition, whether Orleanists or Liberals.

Consequently, after his appointment to the chair of Latin poetry in the Collège de France (1855), when he wished to lecture on Virgil, those present took no pains to conceal their hostile feelings towards the great critic. The first lecture was the scene of cries, of tumult, indeed of 'tout l'attirail des moyens d'interruption usités en pareille circonstance'<sup>1</sup>; the second was not more pacific, and the course had to be suspended. Morally compelled to resign, Sainte-Beuve was compensated for his failure by being appointed to the chair of Literature at the École Normale, a post which he retained for four years (1857-1861).

It was then—about 1860—that Sainte-Beuve began to be conscious of some uneasiness as a favourite of the Empire.

<sup>1</sup> *Correspondance*, t. I, p. 205 (expression used by Juste Olivier).

He felt himself treated, as a mere man of letters, with but scanty consideration at Court and he suffered much from the obligations arising from his partially recognized position of official writer. The exigencies of this position were only too vividly recalled by a small incident: having, in the columns of the *Moniteur*, eulogized Flaubert and Taine (1857), he was in turn attacked by an officious journalist, acting at the instigation of the Minister of the Interior. In 1861 he withdrew from the *Moniteur* to resume his position on the *Constitutionnel*.

His promotion to the Senate (1865) was the last reward for his attachment to a régime whose illiberality became daily more and more apparent. Sainte-Beuve had welcomed in the Emperor a sovereign whose clear judgment and strong will would save France from the twofold peril of demagogic anarchy and clerical reaction: and now the head of the country, a brooding dreamer, showed nothing but great indecision and enfeebled will-power; the Empire, which was to have reconciled order and liberty, had treacherously belied its democratic promises, and had joined the Church in its struggle against liberty of thought and action. Sainte-Beuve, who voluntarily scoffed at certain public rights and demands, but who could not bear that any blow should be struck at absolute freedom of thought, was unable to remain a friend of the Imperial Government.

He let no chance escape of proclaiming himself the champion of literature and science against the clerical dogmatism of the vast majority of the members of the Senate, fighting against those who denounced the atheism of Renan, and who excluded the writings of Voltaire, Rousseau, George Sand, and Balzac from the public libraries on the ground that they were pernicious to youth and likely to corrupt the public conscience.

In May, 1868, he violently criticized a law that the Senate was about to pass concerning the press, a law which, under the pretence of protecting journalists from defamation, aimed at nothing less than curtailing the freedom of their utterance on public matters. At the end of the same month he vigorously protested against the liberty which it was proposed to allow to higher education, a liberty which was supported by not a few Liberals, but which would in reality, on account of the political régime then in vogue, have granted the Church a free hand over the University. This opposition won Sainte-Beuve the fiercest hostility of the majority of the Senate, and indeed one of its members, M. Lacaze, challenged him to fight a duel, a challenge which the champion of 'la libre raison' wittily refused to accept. But it also procured him the hearty support of all the young Liberals, of whom, in 1855, he had had so much cause to complain. He began to be for them the legendary Sainte-Beuve that he has remained for posterity — the epicurean of the genial countenance under a black skull-cap, the freethinker who did not worry about fasting in Lent, and who, even on Good Friday, regaled his guests, including Prince Napoleon, without paying any attention to the mandates of the Church.

It became imperative for Sainte-Beuve to sever decisively the links that bound him to the Empire. He had not ceased to contribute articles at times to the *Moniteur*; but when the *Journal Officiel* was founded, in 1868, he refused to collaborate in it. Finally, when the editor of the *Moniteur* tried to insist on his cutting out certain passages and altering others in one of his literary articles, he flatly refused, left the *Moniteur*, and presented his article intact to the *Temps*, one of the Opposition papers. The rupture was complete.

Death claimed him soon after (Oct. 13, 1869). He died an

unbeliever, and, according to his wishes, no religious rites marked his burial. Over six thousand people silently followed him to his last resting-place, and no oration was delivered over his grave; barely a simple 'Adieu.'

## II

### THE MAN, THE POET, AND THE HISTORIAN

EVEN a cursory glance at the career of Sainte-Beuve is sufficient to make clear one of the essential characteristics of his genius, namely his versatility—that rare gift of assimilating widely different theories without sacrificing one's independence of mind, that power of following in the wake of circumstances and of men without forfeiting one's own originality.

In his volume of *Portraits littéraires* Sainte-Beuve devotes the following paragraph to his own personality:—

'Je suis l'esprit le plus brisé et le plus rompu aux métamorphoses. J'ai commencé franchement et crûment par le XVIII<sup>e</sup> siècle le plus avancé, par Tracy, Daunou, Lamarck et la physiologie: là est mon fond véritable. De là je suis passé par l'École doctrinaire et physiologique du *Globe*, mais en faisant mes réserves et sans y adhérer. De là, j'ai passé au romantisme poétique, et par le monde de Victor Hugo, et j'ai eu l'air de m'y fondre. J'ai traversé ensuite, ou plutôt côtoyé le Saint-Simonisme, et presque aussitôt le monde de Lamennais, encore très catholique. En 1837, à Lausanne, j'ai côtoyé le calvinisme et le méthodisme, et j'ai dû m'efforcer à l'intéresser. Dans toutes ces traversées je n'ai jamais aliéné ma volonté et mon jugement (hormis un moment dans le monde d'Hugo et par l'effet d'un charme), je n'ai jamais engagé ma croyance, mais je comprenais si bien les choses et les gens que je donnais les plus grandes espérances aux sincères qui voulaient me convertir, et qui me croyaient déjà

à eux. Ma curiosité, mon désir de tout voir, de tout regarder de près, mon extrême plaisir à trouver le vrai relatif de chaque chose et de chaque organisation, m'entraînaient à cette série d'expériences, qui n'ont été pour moi qu'un long cours de physiologie morale.'<sup>1</sup>

With the exception of one or two minor details, no more faithful portrait of Sainte-Beuve could be drawn. The versatility of his temperament allowed him to traverse various walks of life, to understand them, to reflect upon them; but none of these 'expériences de physiologie morale' could alter the chief qualities of his literary personality. The most remarkable of these traits, the one that legend has most loved to dwell on, one that Sainte-Beuve himself in his *Pensées* and *Confidences* acknowledges with the utmost complacency, is his epicureanism, his taste for material pleasures—a taste that never left him. It is to this taste that he even attributes the birth of his philosophy:—

'Dans ma jeunesse, ma philosophie m'est venue surtout par la volupté, par l'usage des plaisirs . . . Tandis que la plupart des philosophes, au moment où ils méditaient sur l'homme, sur l'âme, et sur la destinée, étaient comme on est dans les moments chastes et sobres, c'est-à-dire dans la plénitude de la vie et la surabondance de la source intérieure, c'est-à-dire encore dans le plus fort de l'illusion; moi, sous le jour pâli du lendemain des plaisirs, je voyais sans cesse le revers et la fin de tout, le néant que je sentais déjà et dont l'avant-goût n'est pas sans de mélancoliques délices: en un mot, ayant tout usé des plaisirs . . . j'étais, quand j'observais, dans une transparence, une intimité légèrement glacée de l'intelligence et dans le minimum de l'illusion . . .'<sup>2</sup> And he boasts elsewhere that he has, 'comme Salomon et comme Épicure, pénétré dans la philosophie par le plaisir. Cela vaut mieux que d'y arriver péniblement par la logique, comme Hegel ou comme Spinoza.'<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Portraits littéraires*, t. III, p. 540 et suivantes.

<sup>2</sup> *Lundis*, table, p. 49. <sup>3</sup> *Portraits littéraires*, t. III, p. 543, vii.

This love of pleasure is apparent in all his works.

In his poems:—

Ils chantent pour chanter, les élus de la Muse.

Moi, je chantais pour être aimé !<sup>1</sup>

In his novels: 'L'imagination pour moi n'a jamais été qu'au service de ma sensibilité propre. Faire un roman pour moi, ce n'était qu'une manière indirecte d'aimer et de le dire . . .'<sup>2</sup>

Even in his criticism: 'La critique, pour moi, . . . c'est le plaisir de connaître les esprits.'<sup>3</sup>

But there are degrees of voluptuousness, lights and shades therein; that of Sainte-Beuve is not impetuous: it is tempered by delicate and dreamy sensibility.

'Je me fais quelquefois,' he writes, 'un rêve d'Élysée; chacun de nous va rejoindre son groupe chéri, auquel il se rattache, et retrouver ceux à qui il ressemble: mon groupe secret . . . est le groupe de ceux qui sont tristes comme Abbadona, mystérieux et rêveurs jusqu'au sein du plaisir et pâles à jamais sous une volupté attendrie.'<sup>4</sup>

It is even more than refined sensibility, it is a mystical imagination at times forming a great contrast to his epicureanism; a religious tendency, resembling that of Chateaubriand and the early romantics:—

'Il y a des hommes qui (raisonnement à part) ont la sensibilité chrétienne, et je suis de ce nombre. Une vie sobre, un ciel voilé, quelque mortification dans les désirs, une habitude recueillie et solitaire, tout cela me pénètre, m'attendrit, et m'incline insensiblement à croire . . .'<sup>5</sup>

These two elements, voluptuous epicureanism and dreamy mysticism, are no doubt somewhat contradictory, and it may even be due to this contradictory element that Sainte-Beuve's poetical career was so short-lived.

<sup>1</sup> *Poésies*, t. I, p. 282 et épigraphe.

<sup>2</sup> *Portraits littéraires*, t. III, p. 541.

<sup>3</sup> *Cahiers*, p. 11.

<sup>4</sup> *Ib.*, p. 63.

<sup>5</sup> *Portraits littéraires*, t. III, p. 543, viii.

Some of the first poems in *Joseph Delorme* are exquisite: they are the creations of a painter. Read the poem in which Joseph compares his destiny to that of a ship becalmed at sea:—

. . . Debout, croisant les bras, le pilote à la proue  
Contemple cette eau verte où pas un flot ne joue,  
Et que rasant parfois de leur vol lourd et lent  
Le cormoran plaintif et le gris goéland . . .

and this final touch (digne d'un Turner<sup>1</sup>):—

La quille où s'épaissit une verdâtre écume  
Et la pointe du mât qui se perd dans la brume . . .

Soon, however, Sainte-Beuve's pictures lose much of their brilliance, and the cadence of his verse lacks sonority. But it still pleases him to sing the pleasures of the ball after midnight:—

Oh! quel délice alors! Plus d'un pâle bouquet  
Glisse d'un sein de vierge et jonche le parquet.  
Une molle sueur embrase chaque joue . . .

But self-criticism follows swiftly upon sensuality; the intoxication of pleasure uncurbed is mixed with bitterness:—

Pour dévorer mes jours et les tarir plus vite,  
J'ai rabaissé mon âme aux faciles plaisirs.

Remorse even assails him; he deplures

. . . Ses longs jours passés avec vitesse,  
Turbulents, sans bonheur, perdus pour le devoir.

He then takes refuge in the joys of the inner life. He translates Michael Angelo's celebrated sonnet:—

Ma barque est tout à l'heure aux bornes de la vie.  
Le ciel devient plus sombre et le flot plus dormant.  
Je touche au bord où vont chercher leur jugement  
Celui qui marche droit et celui qui dévie . . .

<sup>1</sup> Expression used by Paul Bourget.

He translates the most idealistic of the visions of Dante, and reproaches himself with his own lukewarmness in cultivating pure beauty :—

Être faible, inconstant, qui veut et qui ne puis,  
Comprenant par accès la beauté sans modèle,  
Mais tiède, et la servant d'une âme peu fidèle . . .

He finds himself longing for a peaceful existence in the exquisite environment of the English countryside :—

Que de fois, près d'Oxford, de ce vallon charmant  
Où l'on voit fuir sans fin les collines boisées,  
Des bruyères couper des plaines arrosées,  
La rivière qui passe et le vivier dormant,

Pauvre étranger d'hier, venu pour un moment,  
J'ai reconnu parmi les maisons ardoisées  
Le riant presbytère et ses vastes croisées,  
Et j'ai dit en mon cœur : Vivre là seulement !

He envies the happiness of those who are born, live, and die in the same house :—

N'avoir jamais changé de toit ni d'horizon ! . . .

But while he understands this happiness sufficiently to envy it, he is too restless by instinct, too eager to know the world to be satisfied by it; neither the tranquillity of a humdrum life nor the intoxication of pleasure can wean him from 'le plaisir de tout comprendre.' And it was in order to find this pleasure in the study of men and letters, past and present, that he withdrew more and more from poetry.

Curiosity is the predominant quality in Sainte-Beuve's character. He freely acknowledges it. 'Ma curiosité, mon désir de tout voir . . . m'entraînaient . . .'<sup>1</sup> 'Je n'ai qu'un plaisir : j'analyse, j'herborise . . .'<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Portraits littéraires*, t. III, p. 545, xv.

<sup>2</sup> *Ib.*, t. III, p. 546, xx.

It is to satisfy the curiosity of the artist and moralist that he asks of men 'de se prêter encore quelquefois à son observation . . .'<sup>1</sup> And he observes them—the corollary is almost inevitable, for true curiosity excludes littleness of mind—with sympathy. He enters into their existence until he almost forms part of it himself, and identifies himself with them.

'Ç'a été volontiers de tout temps mon habitude et ma méthode, de chercher à m'effacer, à m'oublier. Je n'étais plus chez moi, j'étais chez un autre pour une quinzaine, ou mieux, j'étais cet autre même et l'on m'aurait pu prendre pour son second.'<sup>2</sup>

This attitude, this 'curiosité sympathique,' is essentially that of the historian; and it explains why the history of *Port-Royal* is one of the monuments of historical literature in France in the nineteenth century, and perhaps also the masterpiece of Sainte-Beuve. The impression of reality and individuality in the lives of the people described contributes largely to the excellence of this work.

While in the *Annals* of the Benedictine Clémencet 'tout s'enveloppe et se fond dans une teinte grise et uniforme,' in Sainte-Beuve's *Port-Royal*

... 'ils sont faits de chair et de sang; la religion, en domptant leurs instincts, ne les a pas détruits, et nous retrouvons en eux des hommes de leur siècle, un mousquetaire comme Tréville, un corsaire comme Pontis, un docteur en Sorbonne comme Arnaud, des avocats et des diplomates; nous y reconnaissons nos vertus et nos vices . . . et, pour tout dire en deux mots, dans des personnes particulières, déterminées et agissantes, des exemplaires éternels de l'humanité.'<sup>3</sup>

*Port-Royal* is Sainte-Beuve's principal achievement, but his curiosity was too universal for his sympathies to remain con-

<sup>1</sup> *Portraits littéraires*, t. III, p. 543, x.

<sup>2</sup> Note d'un article sur Ballanche, 1834.

<sup>3</sup> Brunetière, *L'Évolution de la Critique*, pp. 233, 234.

stant. 'Critiques curieux,' he wrote, '. . . soyons à notre manière comme ce tyran qui, dans son palais, avait trente chambres; et on ne savait jamais dans laquelle il couchait.'<sup>1</sup> The varied work of the critic was more attractive to Sainte-Beuve than the laborious reconstitution of the past, and as a critic he merits a special study.

### III

#### THE CRITIC

SAINT-BEUVE'S work as a literary critic includes: *Le Tableau Historique et Critique de la Poésie Française au XVII<sup>e</sup> siècle* (1828); some criticisms and the 'Portraits' written for the *Revue de Paris* and the *Revue des Deux Mondes*, and published collectively under the title of *Portraits Littéraires* and *Portraits Contemporains* (1832-9, 1842-3); *Les Causeries du Lundi* (1851-62), *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (1860), and *Les Nouveaux Lundis* (1863-8).

Three principal phases stand out in this work. In the first, still a worshipper of Romanticism, a romancer and poet himself, Sainte-Beuve is somewhat dogmatic; he preaches, he praises, and champions, in the name of an ideal, the romanticism of the 'Cénacle de Hugo.' In the second he throws off the prejudices of the schools, and his criticism aims rather at discovering men through their works. In the third he strives to endow criticism with a scientific value by applying the methods of natural history to the study of literary works.

Until 1835 Sainte-Beuve was the romantic critic *par excellence*; he looked upon himself as a leader of the reform movement, as a friend helping growing talent to greater strength by pointing out its weakness. His articles abound in detailed advice:—

<sup>1</sup> *Portraits contemporains*, t. V, p. 457, iii.

‘Quand, à une seconde édition prochaine, le poète aura corrigé une douzaine d’incorrections, de concessions trop largement faites à la rime et à la mesure, au détriment de la règle ou de l’analogie . . .’<sup>1</sup>

And he draws Lamartine’s attention to some verses that require altering. But, above all, he felt that, as the ally of young writers, it was his duty to make them known to the public :—

‘Loin de nous de penser que le devoir et l’office de la critique consistent uniquement à venir après les grands artistes, à suivre leurs traces lumineuses, à recueillir, à ranger, à inventorier leur héritage, à orner leur monument de tout ce qui peut le faire valoir et l’éclairer ! Cette critique-là sans doute a droit à nos respects . . . Mais il en est une autre plus alerte, plus mêlée au bruit du jour et à la question vivante, plus armée en quelque sorte à la légère et donnant le signal aux esprits contemporains. Celle-ci n’a pas la décision du temps pour se diriger dans son choix ; c’est elle-même qui choisit, qui devine, qui improvise ; parmi les candidats en foule et le tumulte de la lice, elle doit nommer ses héros, ses poètes ; elle doit s’attacher à eux de préférence, les entourer de son amour et de ses conseils ; faire honte à la médiocrité qui les coudoie, crier place autour d’eux comme le héraut d’armes, marcher devant leur char comme l’écuier . . .’<sup>2</sup>

The rôle of herald was Sainte-Beuve’s favourite one. He spent his time, as Heine puts it, ‘sonnant de la trompette au-devant de Victor Hugo,’ and other young Romantics, exerting himself to interest the public in their works by writing sympathetic biographies and seductive criticisms which prepared the way for the reading of those works : ‘Préparer à la lecture de notre auteur, c’est là en général dans les essais que nous esquissons . . . notre plus entière récompense.’<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Article sur Jocelyn (1836). (*Portraits Contemporains*, p. 320.)

<sup>2</sup> Article sur V. Hugo (1831). (*Portraits Contemporains*, t. I.)

<sup>3</sup> Article sur Ballanche (1834).

A poet had only to reveal himself, a new book to be published, and Sainte-Beuve would seize his pen, and, full of zest, improvise an article for the *Revue de Paris* or the *Revue des Deux Mondes*; he has himself described in a sonnet the enthusiasm with which these hasty compositions filled him:—

‘J’ai voulu surtout, dans le sonnet dit d’Hazlitt, rendre l’espèce d’entrain qui accompagne et suit ces fréquents articles improvisés de verve et lancés à toute vapeur. On s’y met tout entier; on s’en exagère la valeur dans le moment même, on en mesure l’importance au bruit, et si cela mène à mieux faire il n’y a pas grand mal après tout . . .’<sup>1</sup>

From the nature of the rôle which Sainte-Beuve adopted, namely, that of being the helper of young writers, resulted two consequences, the first being that his criticism is very analytical: he relates, he analyses, but he has not yet developed a method. The second is that he is very eulogistic<sup>1</sup>; true criticism is nearly always lacking. Sainte-Beuve acknowledges it, and thus excuses himself:—

‘Je juge avec bien des ambages et des circonlocutions sans doute. Nos successeurs diront sans effort, et en deux mots, ce que nous nous sommes donné beaucoup de peine pour envelopper ou délayer. Pourtant, il n’est pas si malaisé d’entendre ce qu’il n’a été permis que d’indiquer . . .; la louange (prenez-y garde) n’est souvent que superficielle, la critique se retrouverait dessous, une critique à fleur d’eau: enfoncez tant soit peu, et déjà vous y touchez . . .’<sup>2</sup>

Nevertheless, in the *Portraits Contemporains* appear many of those tendencies which characterize the ‘seconde manière’ of Sainte-Beuve: a style which is more impersonal and less dogmatic. Sainte-Beuve withdraws from the thick of the

<sup>1</sup> See the last quotation.

<sup>2</sup> *Avertissement à la première édition collective des ‘Portraits Contemporains.’*

Romantic fray, and gives his criticism the more passive rôle of faithful portrayal; he thus defines the true spirit of criticism in *Joseph Delorme*:—

‘C’est une grande et limpide rivière, qui serpente et se déroule autour des œuvres et des monuments de la poésie comme autour des rochers, des forteresses, des coteaux tapissés de vignes et des vallées touffues qui bordent ses rives . . . La rivière va de l’une à l’autre, les baigne . . . les embrasse d’une eau vive et courante, les comprend, les réfléchit . . .’

His criticism became more impersonal; it also became more exclusively psychological. As early as the year 1828, in his article on Pierre Corneille—the second *portrait* in this volume—he displayed that critical taste for minute biographical particulars which are ‘délectables in themselves and ‘féconds en enseignements de toute espèce’; for the

‘larges, copieuses, et parfois même diffuses histoires de l’homme et de ses œuvres: entrer en son auteur, s’y installer, le produire sous ses aspects divers; le faire vivre, se mouvoir et parler, comme il a dû faire; le suivre en son intérieur et dans ses mœurs domestiques aussi avant que l’on peut; le rattacher par tous les côtés à cette terre, à cette existence réelle, à ces habitudes de chaque jour, dont les grands hommes ne dépendent pas moins que les autres . . .’<sup>1</sup>

The following lines from an article on Diderot, dated 1831, show that this tendency to introduce psychology into criticism was becoming more and more marked:—

. . . On s’enferme pendant une quinzaine de jours avec les écrits d’un mort célèbre, poète ou philosophe; on l’étudie, on le retourne, on l’interroge à loisir, on le fait poser devant soi . . . Chaque trait s’ajoute à son tour, et prend place de lui-même dans cette physionomie qu’on essaye de reproduire . . . On sent naître, on voit venir la ressemblance; et le jour, le moment où l’on a saisi le tic familier, le sourire révélateur, la gerçure indéfinissable, la ride intime et douloureuse qui se

<sup>1</sup> See p. 57.

cache en vain sous les cheveux déjà clairsemés, à ce moment l'analyse disparaît dans la création, le portrait parle et vit, on a trouvé l'homme.'

These concluding words are a revelation of the author's method—the great novelty of Sainte-Beuve's criticism lies in the fact that he makes the portrait the frame for it. To discover this, one has only to read the three essays published in this collection, and it will at once be seen that the title of *Portraits Littéraires* is amply justified. Sainte-Beuve spares himself neither trouble nor time in searching for any information that may help him in his work of resuscitating the author whom he is studying; every detail he can find about the physical and psychological phenomena of the individual, is precious to him; he never failed to ask himself the most searching questions.

'Que pensait-il (ou elle) en religion? — Comment était-il affecté du spectacle de la nature? — Comment se comportait-il sur l'article femmes? — Sur l'article argent? — Était-il riche ou était-il pauvre? — Quel était son régime? — Quelle était sa manière journalière de vivre? — Enfin, quel était son vice ou son faible? tout homme en a un . . .'

The three portraits that follow, more especially the one on Molière, will show, far better than any commentary can, how the replies to such a catechism enable one to reconstitute the very life of a man, what light these physiological and psychological particulars concerning the author shed upon his works, and finally to how great an extent the consideration of these works can aid in the reconstitution of the author's physiognomy.

With the advent of his *Causeries du Lundi* Sainte-Beuve's methods of criticism underwent new developments. In the *Portraits Littéraires* we already find a tendency to group the *Esprits*' according to their natural affinities, to arrange them in their respective 'classes.'<sup>1</sup>

<sup>1</sup> See the beginning of the 'Portrait' of Molière.

The toil that gave birth to *Port-Royal* strengthened in Sainte-Beuve the conviction that there are 'des familles d'esprits,' and a hierarchy among these families; and that the critic's aim should be to search for the similarities and differences which enable the precise constitution of these 'familles naturelles' to be determined.

For there is only one way of classifying minds, just as there is only one way of classifying organisms. One must apply to the study of individuals the careful methods of the naturalist; make a collection of detailed observations; and accumulate monographs, with a view to ulterior generalization and systematizing. Such were the *Causeries* and *Nouvelles Causeries du Lundi*: a collection of monographs, written with care and with the utmost precision—the work of the savant as well as of the artist. Sainte-Beuve lays in them the foundation of the 'science du Moraliste,' and leaves to others the work of tracing the distinctive characteristics of the 'grandes familles d'esprits.'

'L'observation morale des caractères en est encore au détail, aux éléments, à la description des individus ou tout au plus de quelques espèces . . . Un jour viendra, que je crois avoir entrevu dans le cours de mes observations, un jour où la science sera constituée, où les grandes familles d'esprits seront déterminées et connues. Alors, le principal caractère d'un esprit étant donné, on pourra en déduire plusieurs autres . . . La science du Moraliste en est aujourd'hui au point où la botanique en était avant Jussieu, et l'anatomie comparée avant Cuvier, à l'état pour ainsi dire anecdotique. Nous faisons pour notre compte de simples monographies, nous amassons des observations de détail, mais j'entrevois des liens, des rapports, . . . et on pourra découvrir quelque jour les grandes divisions naturelles qui répondent aux familles d'esprits.'

Is not this hope a little fanciful? Has Sainte-Beuve himself, in his *Lundis*, faithfully fulfilled his rôle of literary

naturalist? It is permissible to entertain doubts about both questions.

But it is none the less true that Sainte-Beuve has thrown new light on criticism by establishing it on a scientific basis. As early as 1839 the author of the *Portraits* declared:—

‘Ce que j’ai voulu en critique, ç’a été d’y introduire une sorte de charme, et en même temps plus de réalité qu’on n’en mettait auparavant, en un mot de la poésie à la fois et quelque physiologie.’<sup>1</sup>

This remark, looked at in a broad-minded way, may well serve as an epigraph to the whole of Sainte-Beuve’s works; his great merit lies in the fact that he endowed literary criticism with the charm and poetry of life and gave to it as well all the dignity of a positive science.

I desire to renew my thanks to my friend Professor G. GUIBILLON for his most valuable help in the preparation of this edition; to my colleagues, Mr. IVOR B. JOHN, M.A., and Mr. W. T. YOUNG, M.A., and to my brother, Mr. DONALD S. SAVORY, B.A., for their kindness in reading through the proofs.

D. L. SAVORY.

UNIVERSITY OF LONDON,  
GOLDSMITHS’ COLLEGE,

Sept. 1907.

<sup>1</sup> *Notes, Pensées et Confidences*, publiées en janvier 1840.

## CONTENTS

INTRODUCTION: SAINTE-BEUVE:—	PAGE
I. His Life and Work . . . . .	iii
II. The Man, the Poet, and the Historian . . . . .	x
III. The Critic . . . . .	xvi

### TEXT.

MOLIÈRE . . . . .	1
PIERRE CORNEILLE . . . . .	57
RACINE:—	
I. . . . .	75
II. . . . .	97
‘Les Larmes de Racine’ . . . . .	102
NOTES . . . . .	113



# TROIS PORTRAITS LITTÉRAIRES

## MOLIÈRE

IL y a en poésie, en littérature, une classe d'hommes hors de ligne, même entre les premiers, très peu nombreuse, cinq ou six en tout, peut-être, depuis le commencement, et dont le caractère est l'universalité, l'humanité éternelle intimement mêlée à la peinture des mœurs ou des passions d'une époque. Génies faciles, forts et féconds, leurs principaux traits sont dans ce mélange de fertilité, de fermeté et de franchise; c'est la science et la richesse du fonds, une vraie indifférence sur l'emploi des moyens et des genres convenus, tout

10 cadre, tout point de départ leur étant bon pour entrer en matière; c'est une production active, multipliée à travers les obstacles, et la plénitude de l'art fréquemment obtenue sans les appareils trop lents et les artifices. Dans le passé grec, après la grande figure d'Homère, qui ouvre glorieusement cette famille et qui nous donne le génie primitif de la plus belle portion de l'humanité, on est embarrassé de savoir qui y rattacher encore. Sophocle, tout fécond qu'il semble avoir été, tout humain qu'il se montra dans l'expression harmonieuse des sentiments et des douleurs, Sophocle demeure si

20 parfait de contours, si sacré, pour ainsi dire, de forme et d'attitude, qu'on ne peut guère le déplacer en idée de son piédestal purement grec. Les fameux comiques nous manquent, et l'on n'a que le nom de Ménandre, qui fut peut-être le plus parfait dans la famille des génies dont nous parlons; car chez Aristophane la fantaisie merveilleuse, si athénienne, si charmante, nuit pourtant à l'universalité. A Rome je ne vois à y ranger que Plaute, Plaute mal apprécié encore<sup>1</sup>, peintre profond et divers, directeur de troupe,

<sup>1</sup> M. Naudet, dans ses travaux sur Plaute, et M. Patin, dans un excellent cours aussi attique de pensée que de diction, remettent à sa place ce grand comique latin.

acteur et auteur, comme Shakespeare et comme Molière, dont il faut le compter pour un des plus légitimes ancêtres. Mais la littérature latine fut trop directement importée, trop artificielle dès l'abord et apprise des Grecs, pour admettre beaucoup de ces libres génies. Les plus féconds des grands écrivains de cette littérature en sont aussi les plus *littérateurs* et rimeurs dans l'âme, Ovide et Cicéron. Au reste, à elle l'honneur d'avoir produit les deux plus admirables poètes des littératures d'imitation, d'étude et de goût, ces types châtiés et achevés, Virgile, Horace ! C'est aux temps modernes et à 10 la Renaissance qu'il faut demander les autres hommes que nous cherchons : Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Molière, et deux ou trois depuis, à des rangs inégaux, les voilà tous ; on les peut caractériser par les ressemblances. Ces hommes ont des destinées diverses, traversées ; ils souffrent, ils combattent, ils aiment. Soldats, médecins, comédiens, captifs, ils ont peine à vivre ; ils subissent la misère, les passions, les tracas, la gêne des entreprises. Mais leur génie surmonte les liens, et, sans se ressentir des étroitures de la lutte, il garde le collier franc, les coudées franches. Vous avez vu de ces 20 beautés vraies et naturelles qui éclatent et se font jour du milieu de la misère, de l'air malsain, de la vie chétive ; vous avez, bien que rarement, rencontré de ces admirables filles du peuple, qui vous apparaissent formées et éclairées on ne sait d'où, avec une haute perfection de l'ensemble, et dont l'ongle même est élégant ; elles empêchent de périr l'idée de cette noble race humaine, image des Dieux. Ainsi ces génies rares, de grande et facile beauté, de beauté native et *genuine*, triomphent, d'un air d'aisance, des conditions les plus contraires ; ils se déploient, ils s'établissent invinciblement. Ils ne se déploient pas simplement au hasard et tout droit à la merci de 30 la circonstance, parce qu'ils ne sont pas seulement féconds et faciles comme ces génies secondaires, les Ovide, les Dryden, les abbé Prévost. Non ; leurs œuvres, aussi promptes, aussi multipliées que celles des esprits principalement faciles, sont encore combinées, fortes, nouées quand il le faut, achevées maintes fois et sublimes. Mais aussi cet achèvement n'est jamais pour eux le souci quelquefois excessif, la prudence constamment châtiée des poètes de l'école studieuse et polie, des Gray, des Pope, des Despréaux, de ces poètes que j'admire 40

et que je goûte autant que personne, chez qui la correction scrupuleuse est, je le sais, une qualité indispensable, un charme, et qui paraissent avoir pour devise le mot exquis de Vauvenargues : *La netteté est le vernis des maîtres.* Il y a dans la perfection même des autres poètes supérieurs quelque chose de plus libre et hardi, de plus irrégulièrement trouvé, d'incomparablement plus fertile et plus dégagé des entraves ingénieuses, quelque chose qui va de soi seul et qui se joue, qui étonne et déconcerte par sa ressource inventive les

10 poètes distingués d'entre les contemporains, jusque sur les moindres détails du métier. C'est ainsi que, parmi tant de naturels motifs d'étonnement, Boileau ne peut s'empêcher de demander à Molière *où il trouve la rime.* A les bien prendre, les excellents génies dont il est question tiennent le milieu entre la poésie des époques primitives et celle des siècles cultivés, civilisés, entre les époques homériques et les époques alexandrines, ils sont les représentants glorieux, immenses encore, les continueurs distincts et individuels des premières époques au sein des secondes. Il est en toutes choses

20 une première fleur, une première et large moisson ; ces heureux mortels y portent la main et couchent à terre en une fois des milliers de gerbes ; après eux, autour d'eux, les autres s'évertuent, épient et glanent. Ces génies abondants, qui ne sont pourtant plus les divins vieillards et les aveugles fabuleux, lisent, comparent, imitent, comme tous ceux de leur âge ; cela ne les empêche pas de créer, comme aux âges naissants. Ils font se succéder, en chaque journée de leur vie, des productions inégales sans doute, mais dont quelques-unes sont le chef-d'œuvre de la combinaison humaine et de l'art ;

30 ils savent l'art déjà, ils l'embrassent dans sa maturité et son étendue, et cela sans en raisonner comme on le fait autour d'eux ; ils le pratiquent nuit et jour avec une admirable absence de toute préoccupation et fatuité littéraire. Souvent ils meurent, un peu comme aux époques primitives, avant que leurs œuvres soient toutes imprimées ou du moins recueillies et fixées, à la différence de leurs contemporains les poètes et littérateurs de cabinet, qui vaquent à ce soin de bonne heure ; mais telle est, à eux, leur négligence et leur prodigalité d'eux-mêmes. Ils ont un entier abandon surtout au bon

40 sens général, aux décisions de la multitude dont ils savent

d'ailleurs les hasards autant que quiconque parmi les poètes dédaigneux du vulgaire. En un mot, ces grands individus me paraissent tenir au génie même de la poétique humanité, et en être la tradition vivante perpétuée, la personnification irrécusable.

Molière est un de ces illustres témoins : bien qu'il n'ait pleinement embrassé que le côté comique, les discordances de l'homme, vices, laideurs ou travers, et que le côté pathétique n'ait été qu'à peine entamé par lui et comme un rapide accessoire, il ne le cède à personne parmi les plus complets, 10 tant il a excellé dans son genre et y est allé en tous sens depuis la plus libre fantaisie jusqu'à l'observation la plus grave, tant il a occupé en roi toutes les régions du monde qu'il s'est choisi, et qui est la moitié de l'homme, la moitié la plus fréquente et la plus activement en jeu dans la société.

Molière est du siècle où il a vécu, par la peinture de certains travers particuliers et dans l'emploi des costumes, mais il est plutôt encore de tous les temps, il est l'homme de la nature humaine. Rien ne vaut mieux, pour se donner dès l'abord la mesure de son génie, que de voir avec quelle 20 facilité il se rattache à son siècle, et comment il s'en détache aussi ; combien il s'y adapte exactement, et combien il en ressort avec grandeur. Les hommes illustres, ses contemporains, Despréaux, Racine, Bossuet, Pascal, sont bien plus spécialement les hommes de leur temps, du siècle de Louis XIV, que Molière. Leur génie (je parle même des plus vastes) est marqué à un coin particulier qui tient du moment où ils sont venus, et qui eût été probablement bien autre en d'autres temps. Que serait Bossuet aujourd'hui ? qu'écrirait Pascal ? Racine et Despréaux accompagnent à 30 merveille le règne de Louis XIV dans toute sa partie jeune, brillante, galante, victorieuse ou sensée. Bossuet domine ce règne à l'apogée, avant la bigoterie extrême, et dans la période déjà hautement religieuse. Molière, qu'aurait opprimé, je le crois, cette autorité religieuse de plus en plus dominante, et qui mourut à propos pour y échapper, Molière, qui appartient comme Boileau et Racine (bien que plus âgé qu'eux) à la première époque, en est pourtant beaucoup plus indépendant, en même temps qu'il l'a peinte au naturel plus que personne. Il ajoute à l'éclat de cette 40

forme majestueuse du grand siècle ; il n'en est ni marqué, ni particularisé, ni rétréci ; il s'y proportionne, il ne s'y enferme pas.

Le xvi<sup>e</sup> siècle avait été dans son ensemble une vaste décomposition de l'ancienne société religieuse, catholique, féodale, l'avènement de la philosophie dans les esprits et de la bourgeoisie dans la société. Mais cet avènement s'était fait à travers tous les désordres, à travers l'orgie des intelligences et l'anarchie matérielle la plus sanglante, principalement en

10 France, moyennant Rabelais et la Ligue. Le xvii<sup>e</sup> siècle eut pour mission de réparer ce désordre, de réorganiser la société, la religion, la résistance ; à partir d'Henri IV, il s'annonce ainsi, et dans sa plus haute expression monarchique, dans Louis XIV, il couronne son but avec pompe. Nous n'essayerons pas ici d'énumérer tout ce qui se fit, dès le commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, de tentatives sévères au sein de la religion, par des communautés, des congrégations fondées,

20 des réformes d'abbayes, et au sein de l'Université, de la Sorbonne, pour rallier la milice de Jésus-Christ, pour reconstituer la doctrine. En littérature cela se voit et se traduit évidemment. A la littérature gauloise, grivoise et irrévérente des Marot, des Bonaventure, Des Periers, Rabelais, Régnier, etc. ; à la littérature païenne, grecque, épicurienne, de Ronsard, Baïf, Jodelle, etc., philosophique et sceptique de Montaigne et de Charron, en succède une qui offre des caractères bien différents et opposés. Malherbe, homme de forme, de style, esprit caustique, cynique même, comme M. de Buffon l'était dans l'intervalle de ses nobles phrases, Malherbe, esprit

30 fort au fond, n'a de chrétien dans ses odes que les dehors ; mais le génie de Corneille, du père de Polyeucte et de Pauline, est déjà profondément chrétien. D'Urfé l'est aussi. Balzac, bel esprit vain et fastueux, savant rhéteur occupé des mots, a les formes et les idées toutes rattachées à l'orthodoxie. L'école de Port-Royal se fonde ; l'antagoniste du doute et de Montaigne, Pascal apparaît. La détestable école poétique de Louis XIII, Boisrobert, Ménage, Costar, Conrart, d'Assoucy, Saint-Amant, etc., ne rentre pas sans doute dans cette voie de réforme ; elle est peu grave, peu morale, à l'italienne, et comme une répétition affadie de la littérature des Valois.

40 Mais tout ce qui l'étouffe et lui succède sous Louis XIV se

range par degrés à la foi, à la régularité : Despréaux, Racine, Bossuet. La Fontaine lui-même, au milieu de sa bonhomie et de ses fragilités, et tout du *xvi<sup>e</sup>* siècle qu'il est, a des accès de religion lorsqu'il écrit la *Captivité de saint Marc*, l'Épître à madame de La Sablière, et qu'il finit par la pénitence. En un mot, plus on avance dans le siècle dit *de Louis XIV*, et plus la littérature, la poésie, la chaire, le théâtre, toutes les facultés mémorables de la pensée, revêtent un caractère religieux, chrétien, plus elles accusent, même dans les sentiments généraux qu'elles expriment, ce retour de croyance 10 à la révélation, à l'humanité vue *dans et par* Jésus-Christ ; c'est là un des traits les plus caractéristiques et profonds de cette littérature immortelle. Le *xvii<sup>e</sup>* siècle en masse fait digne entre le *xvi<sup>e</sup>* et le *xviii<sup>e</sup>* qu'il sépare.

Mais Molière, nous le disons sans en porter ici éloge ni blâme moral, et comme simple preuve de la liberté de son génie, Molière ne rentre pas dans ce point de vue. Bien que sa figure et son œuvre apparaissent et ressortent plus qu'aucune dans ce cadre admirable du siècle de Louis le Grand, il s'étend et se prolonge au dehors, en arrière, au 20 delà ; il appartient à une pensée plus calme, plus vaste, plus indifférente, plus universelle. L'élève de Gassendi, l'ami de Bernier, de Chapelle et de Hesnault, se rattache assez directement au *xvi<sup>e</sup>* siècle philosophique, littéraire ; il n'avait aucune antipathie contre ce siècle et ce qui en restait ; il n'entraît dans aucune réaction religieuse ou littéraire, ainsi que firent Pascal et Bossuet, Racine et Boileau à leur manière, et les trois quarts du siècle de Louis XIV ; il est, lui, de la postérité continue de Rabelais, de Montaigne, Larivey, Régnier, des auteurs de la *Satyre Ménippée* ; il n'a ou n'aurait 30 nul effort à faire pour s'entendre avec Lamothe-le-Vayer, Naudé ou Guy Patin même, tout docteur en médecine qu'est ce mordant personnage. Molière est naturellement du monde de Ninon, de madame de La Sablière avant sa conversion ; il reçoit à Auteuil Des Barreaux et nombre de jeunes seigneurs un peu libertins. Je ne veux pas dire du tout que Molière, dans son œuvre ou dans sa pensée, fût un esprit fort décidé, qu'il eût un système là-dessus, que, malgré sa traduction de Lucrèce, son gassendisme originel et ses libres liaisons, il n'eût pas un fonds de religion modérée, sensée, 40

d'accord avec la coutume du temps, qui réparait à sa dernière heure, qui éclate avec tant de solidité dans le morceau de Cléante du *Tartufe*. Non ; Molière, le sage, l'Ariste pour les bienséances, l'ennemi de tous les excès de l'esprit et des ridicules, le père de ce *Philinte* qu'eussent reconnu Lélius, Érasme et Atticus, ne devait rien avoir de cette forfanterie libertine et cynique des Saint-Amant, Boisrobert et Des Barreaux. Il était de bonne foi quand il s'indignait des insinuations malignes qu'à partir de l'*École des Femmes* ses ennemis allaient répandant sur sa religion. Mais ce que je veux établir, et ce qui le caractérise entre ses contemporains de génie, c'est qu'habituellement il a vu la nature humaine en elle-même, dans sa généralité de tous les temps, comme Boileau, comme La Bruyère l'ont vue et peinte souvent, je le sais, mais sans mélange, lui, d'épître *sur l'Amour de Dieu*, comme Boileau, ou de discussion sur le quiétisme comme La Bruyère<sup>1</sup>. Il peint l'humanité comme s'il n'y avait pas eu de venue, et cela lui était plus possible, il faut le dire, la peignant surtout dans ses vices et ses laideurs ; dans le tragique on élude moins aisément le christianisme. Il sépare l'humanité d'avec Jésus-Christ, ou plutôt il nous montre à fond l'une sans trop songer à rien autre ; et il se détache par là de son siècle. C'est lui qui, dans la scène du Pauvre, a pu faire dire à don Juan, sans penser à mal, ce mot qu'il lui fallut retirer, tant il souleva d'orages : ' Tu passes ta vie à prier Dieu, et tu meurs de faim ; prends cet argent, je te le donne pour l'amour de l'humanité.' La bienfaisance et la philanthropie du XVIII<sup>e</sup> siècle, celle de d'Alembert, de Diderot, de d'Holbach, se retrouve tout entière dans ce mot-là. C'est lui qui a pu dire du pauvre qui lui rapportait le louis d'or cet autre mot si souvent cité, mais si peu compris, ce me semble, dans son acception la plus grave, ce mot échappé à une habitude d'esprit invinciblement philoso-

<sup>1</sup> La Bruyère a dit : ' Un homme né chrétien et François se trouve contraint dans la satire : les grands sujets lui sont défendus, il les entame quelquefois et se détourne ensuite sur de petites choses qu'il enlève par la beauté de son génie et de son style.' — Molière n'a pas du tout fait ainsi, il ne s'est beaucoup contraint ni devant l'Église ni à l'égard de Versailles, et ne s'est pas épargné les grands sujets. Dix ou quinze ans plus tard seulement, au temps où paraissaient *les Caractères*, cela lui eût été moins facile.

phique : 'Où la vertu va-t-elle se nicher ?' Jamais homme de Port-Royal ou du voisinage (qu'on le remarque bien) n'aurait eu pareille pensée, et c'eût été plutôt le contraire qui eût paru naturel, le pauvre étant aux yeux du chrétien l'objet de grâces et de vertus singulières. C'est lui aussi qui, causant avec Chapelain de la philosophie de Gassendi, leur maître commun, disait, tout en combattant la partie théorique et la chimère des atomes : 'Passe encore pour la morale.' Molière était donc simplement, selon moi, de la religion, je ne veux pas dire de don Juan ou d'Épicure, mais 10 de Chrémès dans Térence : *Homo sum*. On lui a appliqué en un sens sérieux ce mot du *Tartufe* : *Un homme . . . un homme enfin !* Cet homme savait les faiblesses et ne s'en étonnait pas ; il pratiquait le bien plus qu'il n'y croyait ; il comptait sur les vices, et sa plus ardente indignation tournait au rire. Il considérait volontiers cette triste humanité comme une vieille enfant et une incurable, qu'il s'agit de redresser un peu, de soulager surtout en l'amusant.

Aujourd'hui que nous jugeons les choses à distance et par les résultats dégagés, Molière nous semble beaucoup plus ra- 20 dicalement agressif contre la société de son temps qu'il ne crut l'être ; c'est un écueil dont nous devons nous garder en le jugeant. Parmi ces illustres contemporains que je citais tout à l'heure, il en est un, un seul, celui qu'on serait le moins tenté de rapprocher de notre poète, et qui pourtant, comme lui, plus que lui, mit en question les principaux fondements de la société d'alors, et qui envisagea sans préjugé aucun la naissance, la qualité, la propriété ; mais Pascal (car ce fut l'audacieux) ne se servit de ce peu de fondement, ou plutô 30 t de cette ruine qu'il faisait de toutes les choses d'alentour, que pour s'attacher avec plus d'effroi à la colonne du temple, pour embrasser convulsivement la Croix. Tous les deux, Pascal et Molière, nous apparaissent aujourd'hui comme les plus formidables témoins de la société de leur temps ; Molière, dans un espace immense et jusqu'au pied de l'enceinte religieuse, battant, fourrageant de toutes parts avec sa troupe le champ de la vieille société, livrant pêle-mêle au rire la fatuité titrée, l'inégalité conjugale, l'hypocrisie captieuse, et allant souvent effrayer du même coup la grave subordination, la vraie piété et le mariage ; Pascal, lui, à l'intérieur et 40

au cœur de l'orthodoxie, faisant trembler aussi à sa manière la voûte de l'édifice par les cris d'angoisse qu'il pousse et par la force de Samson avec laquelle il en embrasse le sacré pilier. Mais en accueillant ce rapprochement, qui a sa nouveauté et sa justesse<sup>1</sup>, il ne faudrait pas prêter à Molière, je le crois, plus de préméditation de renversement qu'à Pascal; il faut même lui accorder peut-être un moindre calcul de l'ensemble de la question. Plaute avait-il une arrière-pensée systématique quand il se jouait de l'usure, de la prostitution, de  
 10 l'esclavage, ces vices et ces ressorts de l'ancienne société?

Le moment où vint Molière servit tout à fait cette liberté qu'il eut et qu'il se donna. Louis XIV, jeune encore, le soutint dans ses tentatives hardies ou familières, et le protégea contre tous. En retraçant le *Tartufe*, et dans la tirade de don Juan sur l'hypocrisie qui s'avance, Molière présageait déjà de son coup d'œil divinateur la triste fin d'un si beau règne, et il se hâtait, quand c'était possible à grand'peine et que ce pouvait être utile, d'en dénoncer du doigt le vice croissant. S'il avait vécu assez pour arriver vers 1685, au règne déclaré de ma-  
 20 dame de Maintenon, ou même s'il avait seulement vécu de 1673 à 1685, durant cette période glorieuse où domine l'ascendant de Bossuet, il eût été sans doute moins efficacement protégé; il eût été persécuté à la fin. Quoi qu'il en soit, on doit comprendre à merveille, d'après cet esprit général, libre, naturel, philosophique, indifférent au moins à ce qu'ils essayaient de restaurer, la colère des oracles religieux d'alors contre Molière, la sévérité cruelle d'expression avec laquelle Bossuet se raille et triomphe du comédien mort en riant, et cette indignation même du sage Bourdaloue en chaire après  
 30 le *Tartufe*, de Bourdaloue, tout ami de Boileau qu'il était. On conçoit jusqu'à cet effroi naïf du janséniste Baillet qui, dans ses *Jugements des Savants*, commence en ces termes l'article sur Molière: 'Monsieur de Molière est un des plus dangereux ennemis que le siècle ou le monde ait suscités à l'Église de Jésus-Christ, etc.' Il est vrai que des religieux plus aimables, plus mondains, se montraient pour lui moins

<sup>1</sup> M. Villemain, dans son morceau sur Pascal, avait déjà rapproché celui-ci de Molière, mais seulement comme auteur des *Provinciales*, et pour le talent de la raillerie. — Je ne faisais moi-même qu'esquisser ici ce que j'ai développé au tome III de *Port-Royal*.

sévères. Le père Rapin louait au long Molière dans ses *Réflexions sur la Poétique*, et ne le chicanait que sur la négligence de ses dénouements ; Bouhours lui fit une épitaphe en vers français agréables et judicieux.

Molière au reste est tellement *homme* dans le libre sens, qu'il obtint plus tard les anathèmes de la philosophie altière et prétendue réformatrice, autant qu'il avait mérité ceux de l'épiscopat dominateur. Sur quatre chefs différents, à propos de *l'Avare*, du *Misanthrope*, de *Georges Dandin* et du *Bourgeois Gentilhomme*, Jean-Jacques n'entend pas raillerie et ne l'épargne guère plus que n'avait fait Bossuet. 10

Tout ceci est pour dire que, comme Shakespeare et Cervantes, comme trois ou quatre génies supérieurs dans la suite des âges, Molière est peintre de la nature humaine au fond, sans acception ni préoccupation de culte, de dogme fixe, d'interprétation formelle ; qu'en s'attaquant à la société de son temps, il a représenté la vie qui est partout celle du grand nombre, et qu'au sein de mœurs déterminées qu'il châtiât au vif, il s'est trouvé avoir écrit pour tous les hommes.

Jean-Baptiste Poquelin naquit à Paris le 15 janvier 1622, 20 non pas, comme on l'a cru longtemps, sous les piliers des halles, mais, d'après la découverte qu'en a faite M. Beffara, dans une maison de la rue Saint-Honoré, au coin de la rue des Vieilles-Étuves<sup>1</sup>. Il était par sa mère et par son père d'une famille de tapissiers. Son père, qui, outre son état, avait la charge de valet-de-chambre-tapissier du roi, destinait

<sup>1</sup> J'ai mis surtout à contribution, dans cette étude sur Molière, *l'Histoire de sa Vie et de ses Ouvrages* par M. Taschereau ; c'est un travail complet et définitif dont il faut conseiller la lecture sans avoir la prétention d'y suppléer. M. Taschereau a bien voulu y joindre envers moi tous les secours de son obligeance amicale pour les renseignements et sources directes auxquelles je voulais remonter. J'ai beaucoup usé aussi de la Notice et du Commentaire de M. Auger, travail trop peu recommandé ou même déprécié injustement. C'est dans ce Commentaire qu'à propos du vers des *Femmes savantes* :

On voit partout chez vous l'ithos et le pathos.

M. Auger, ne s'apercevant pas que *ithos* n'est autre que *éthos*, plus correctement prononcé, se mit en de faux frais d'étymologie. On en plaisanta dans le temps beaucoup plus qu'il ne fallait, et ce rire facile couvrit les louanges dues à l'ensemble du très estimable Commentaire. — Il y a eu, depuis, un travail critique de Bazin sur Molière, mais je laisse à ma notice son cachet antérieur.

son fils à lui succéder, et le jeune Poquelin, mis de bonne heure en apprentissage dans la boutique, ne savait guère à quatorze ans que lire, écrire, compter, enfin les éléments utiles à sa profession. Son grand-père maternel pourtant, qui aimait fort la comédie, le menait quelquefois à l'hôtel de Bourgogne, où jouaient Bellerose dans le haut comique, Gautier-Garguille, Gros-Guillaume et Turlupin dans la farce. Chaque fois qu'il revenait de la comédie, le jeune Poquelin était plus triste, plus distrait du travail de la boutique, plus  
 10 dégoûté de la perspective de sa profession. Qu'on se figure ces matinées rêveuses d'un lendemain de comédie pour le génie adolescent devant qui, dans la nouveauté de l'apparition, la vie humaine se déroulait déjà comme une scène perpétuelle. Il s'en ouvrit enfin à son père, et, appuyé de son aïeul qui le *gâtait*, il obtint de faire des études. On le mit dans une pension, à ce qu'il paraît, d'où il suivit, comme externe, le collège de Clermont, depuis de Louis-le-Grand, dirigé par les jésuites.

Cinq ans lui suffirent pour achever tout le cours de ses  
 20 études, y compris la philosophie ; il fit de plus au collège d'utiles connaissances, et qui influèrent sur sa destinée. Le prince de Conti, frère du grand Condé, fut un de ses condisciples et s'en ressouvint toujours dans la suite. Ce prince, bien qu'ecclésiastique d'abord, et tant qu'il resta sous la conduite des jésuites, aimait les spectacles et les défrayait magnifiquement ; en se convertissant plus tard du côté des jansénistes, et en rétractant ses premiers goûts au point d'écrire contre la comédie, il sembla transmettre du moins à son illustre aîné le soin de protéger jusqu'au bout Molière.  
 30 Chapelle devint aussi l'ami d'études de Poquelin et lui procura la connaissance et les leçons de Gassendi, son précepteur. Ces leçons privées de Gassendi étaient en outre entendues de Bernier, le futur voyageur, et de Hesnault connu par son invocation à Vénus ; elles durent influencer sur la façon de voir de Molière, moins par les détails de l'enseignement que par l'esprit qui en émanait, et auquel participèrent tous les jeunes auditeurs. Il est à remarquer en effet combien furent libres d'humeur et indépendants tous ceux qui sortirent de cette école : et Chapelle, le franc parleur,  
 40 l'épicurien pratique et relâché ; et ce poète Hesnault qui

attaquait Colbert puissant, et traduisait à plaisir ce qu'il y a de plus hardi dans les chœurs des tragédies de Sénèque ; et Bernier qui courait le monde et revenait sachant combien sous les costumes divers l'homme est partout le même, répondant à Louis XIV, qui l'interrogeait sur le pays où la vie lui semblerait meilleure, que *c'était la Suisse*, et déduisant sur tout point ses conclusions philosophiques, en petit comité, entre mademoiselle de Lenclos et madame de La Sablière. Il est à remarquer aussi combien ces quatre ou cinq esprits étaient de pure bourgeoisie et du peuple : Chapelles, fils d'un 10 riche magistrat, mais fils bâtard ; Bernier, enfant pauvre, associé par charité à l'éducation de Chapelles ; Hesnault, fils d'un boulanger de Paris ; Poquelin, fils d'un tapissier ; et Gassendi leur maître, non pas un gentilhomme, comme on l'a dit de Descartes, mais fils de simples villageois. Molière prit dans ces conférences de Gassendi l'idée de traduire Lucrèce ; il le fit partie en vers et partie en prose, selon la nature des endroits ; mais le manuscrit s'en est perdu. Un autre compagnon qui s'immisça à ces leçons philosophiques fut Cyrano de Bergerac, devenu suspect à son tour d'impiété 20 par quelques vers d'*Agrippine*, mais surtout convaincu de mauvais goût. Molière prit plus tard au *Pédant joué* de Cyrano deux scènes qui ne déparent certainement pas les *Fourberies de Scapin* : c'était son habitude, disait-il à ce propos, de reprendre son bien partout où il le trouvait ; et puis, comme l'a remarqué spirituellement M. Auger, en agissant de la sorte avec son ancien camarade, il ne semblait guère que prolonger cette coutume de collège par laquelle les écoliers sont *faisants* et mettent leurs gains de jeu en commun. Mais Molière, qui n'y allait jamais petitement, 30 ne s'avisa pas de cette fine excuse.

Au sortir de ses classes, Poquelin dut remplacer son père trop âgé dans la charge de valet-de-chambre-tapissier du roi, qu'on lui assura en survivance. Il suivit, pour son noviciat, Louis XIII dans le voyage de Narbonne en 1641, et fut témoin, au retour, de l'exécution de Cinq-Mars et de De Thou : amère et sanglante dérision de la justice humaine. Il paraît que, dans les années qui suivirent, au lieu de continuer l'exercice de la charge paternelle, il alla étudier le droit à Orléans et s'y fit recevoir avocat. Mais son goût du théâtre 40

l'emporta décidément, et, revenu à Paris, après avoir hanté, dit-on, les tréteaux du Pont-Neuf, suivi de près les Italiens et Scaramouche, il se mit à la tête d'une troupe de comédiens de société, qui devint bientôt une troupe régulière et de profession. Les deux frères Béjart, leur sœur Madeleine, Duparc dit *Gros-René*, faisaient partie de cette bande ambulante qui s'intitulait *l'Illustre Théâtre*. Notre poète rompit dès lors avec sa famille et les Poquelin ; il prit nom Molière. Molière courut avec sa troupe les divers quartiers de Paris, puis la province. On dit qu'il fit jouer à Bordeaux une *Thébaïde*, tentative du genre sérieux, qui échoua. Mais il n'épargnait pas les farces, les canevas à l'italienne, les impromptus, tels que *le Médecin volant* et *la Jalousie du Barbouillé*, premiers crayons du *Médecin malgré lui* et de *Georges Dandin*, et qui ont été conservés, *les Docteurs rivaux*, *le Maître d'École*, dont on n'a que les titres, *le Docteur amoureux*, que Boileau daignait regretter. Il allait ainsi à l'aventure, bien reçu du duc d'Épernon à Bordeaux, du prince de Conti en chaque rencontre, loué de d'Assoucy qu'il recevait et hébergait en prince à son tour, hospitalier, libéral, bon camarade, amoureux souvent, essayant toutes les passions, parcourant tous les étages, menant à bout ce train de jeunesse, comme une Fronde joyeuse à travers la campagne, avec force provision, dans son esprit, d'originaux et de caractères. C'est dans le cours de cette vie errante qu'en 1653, à Lyon, il fit représenter *l'Étourdi*, sa première pièce régulière ; il avait trente et un ans.

Molière, on le voit, débuta par la pratique de la vie et des passions avant de les peindre. Mais il ne faudrait pas croire qu'il y eût dans son existence intérieure deux parts successives comme dans celle de beaucoup de moralistes et satiriques éminents : une première part active et plus ou moins fervente ; puis, cette chaleur faiblissant par l'excès ou par l'âge, une observation âcre, mordante, désabusée enfin, qui revient sur les motifs, les scrute et les raille. Ce n'est pas là du tout le cas de Molière ni celui des grands hommes doués, à cette mesure, du génie qui crée. Les hommes distingués, qui passent par cette double phase et arrivent promptement à la seconde, n'y acquièrent, en avançant, qu'un talent critique fin et sagace, comme M. de La Rochefoucauld,

par exemple, mais pas de mouvement animateur ni de force de création. Le génie dramatique, et celui de Molière en particulier, a cela de merveilleux que le procédé en est tout différent et plus complexe. Au milieu des passions de sa jeunesse, des entraînements emportés et crédules comme ceux du commun des hommes, Molière avait déjà à un haut degré le don d'observer et de reproduire, la faculté de sonder et de saisir des ressorts qu'il faisait jouer ensuite au grand amusement de tous ; et plus tard, au milieu de son entière et triste connaissance du cœur humain et des mobiles divers, 10 du haut de sa mélancolie de contemplateur philosophe, il avait conservé dans son propre cœur, on le verra, la jeunesse des impressions actives, la faculté des passions, de l'amour et de ses jalousies, le foyer véritablement sacré. Contradiction sublime et qu'on aime dans la vie du grand poète ! assemblage indéfinissable qui répond à ce qu'il y a de plus mystérieux aussi dans le talent dramatique et comique, c'est-à-dire la peinture des réalités amères moyennant des personnages animés, faciles, réjouissants, qui ont tous les caractères de la nature ; la dissection du cœur la plus profonde se trans- 20 formant en des êtres actifs et originaux qui la traduisent aux yeux, en étant simplement eux-mêmes !

On rapporte que, pendant son séjour à Lyon, Molière, qui s'était déjà lié assez tendrement avec Madeleine Béjart, s'éprit de mademoiselle Duparc (ou de celle qui devint mademoiselle Duparc en épousant le comédien de ce nom) et de mademoiselle de Brie, qui toutes deux faisaient partie d'une autre troupe que la sienne ; il parvint, malgré la Béjart, dit-on, à engager dans sa troupe les deux comédiennes, et l'on ajoute que, rebuté de la superbe Duparc, il trouva 30 dans mademoiselle de Brie des consolations auxquelles il devait revenir encore durant les tribulations de son mariage. On est allé jusqu'à indiquer dans la scène de *Clitandre*, *Armande* et *Henriette*, au premier acte des *Femmes savantes*, une réminiscence de cette situation antérieure de vingt années à la comédie. Nul doute qu'entre Molière fort enclin à l'amour, et les jeunes comédiennes qu'il dirigeait, il ne se soit formé des nœuds mobiles, croisés, parfois interrompus et repris ; mais il serait téméraire, je le crois, d'en vouloir retrouver aucune trace précise dans ses œuvres, et ce 40

qui a été mis en avant sur cette allusion, pour laquelle on oublie les vingt années d'intervalle, ne me semble pas justifié.

On conserve à Pézénas un fauteuil dans lequel, dit-on, Molière venait s'installer tous les samedis, chez un barbier fort achalandé, pour y faire la recette et y étudier à ce propos les discours et la physionomie d'un chacun. On se rappelle que Machiavel, grand poète comique aussi, ne dédaignait pas la conversation des bouchers, boulangers et  
 10 autres. Mais Molière avait probablement, dans ses longues séances chez le barbier-chirurgien, une intention plus directement applicable à son art que l'ancien secrétaire florentin, lequel cherchait surtout, il le dit, à narguer la fortune et à tromper l'ennui de la disgrâce. Cette disposition de Molière à observer durant des heures et à se tenir en silence s'accrut avec l'âge, avec l'expérience et les chagrins de la vie ; elle frappait singulièrement Boileau qui appelait son ami *le Contemplateur*. 'Vous connoissez l'homme, dit Élise dans *la Critique de l'École des Femmes*, et sa paresse naturelle à  
 20 soutenir la conversation. Célémène l'avoit invité à souper comme bel esprit, et jamais il ne parut si sot parmi une demi-douzaine de gens à qui elle avoit fait fête de lui . . . Il les trompa fort par son silence.' L'un des ennemis de Molière, de Villiers, en sa comédie de *Zélinde*, représente un marchand de dentelles de la rue Saint-Denis, Argimont, qui entretient dans la chambre haute de son magasin une dame de qualité, Oriane. On vient dire qu'*Élomire* (anagramme de Molière) est dans la chambre d'en bas. Oriane désirerait qu'il montât, afin de le voir ; et le marchand descend, comptant bien ramener en haut le nouveau chaland sous prétexte  
 30 de quelque dentelle ; mais il revient bientôt seul. 'Madame, dit-il à Oriane, je suis au désespoir de n'avoir pu vous satisfaire ; depuis que je suis descendu, Élomire n'a pas dit une seule parole ; je l'ai trouvé appuyé sur ma boutique dans la posture d'un homme qui rêve. Il avoit les yeux collés sur trois ou quatre personnes de qualité qui marchandioient des dentelles ; il paroissoit attentif à leurs discours, et il sembloit, par le mouvement de ses yeux, qu'il regardoit jusqu'au fond de leurs âmes pour y voir ce qu'elles ne disoient pas. Je  
 40 crois même qu'il avoit des tablettes, et qu'à la faveur de son

manteau il a écrit, sans être aperçu, ce qu'elles ont dit de plus remarquable.' Et sur ce que répond Oriane qu'Élomire avait peut-être même un crayon et dessinait leurs grimaces pour les faire représenter au naturel dans le jeu du théâtre, le marchand reprend : 'S'il ne les a pas dessinées sur ses tablettes, je ne doute point qu'il ne les ait imprimées dans son imagination. C'est un dangereux personnage. Il y en a qui ne vont point sans leurs mains, mais on peut dire de lui qu'il ne va point sans ses yeux ni sans ses oreilles.' Il est aisé, à travers l'exagération du portrait, d'apercevoir la 10  
 ressemblance. Molière fut une fois vu, durant plusieurs heures, assis à bord du coche d'Auxerre, à attendre le départ. Il observait ce qui se passait autour de lui ; mais son observation était si sérieuse en face des objets, qu'elle ressemblait à l'abstraction du géomètre, à la rêverie du fabuliste.

Le prince de Conti, qui n'était pas janséniste encore, avait fait jouer plusieurs fois Molière et la troupe de *l'Illustré Théâtre*, en son hôtel, à Paris. Étant en Languedoc à tenir les États, il manda son ancien condisciple, qui vint de 20  
 Pézénas et de Narbonne à Béziers ou à Montpellier<sup>1</sup>, près du prince. Le poète fit œuvre de son répertoire le plus varié, de ses canevas à l'italienne, de *l'Étourdi*, sa dernière pièce, et il y ajouta la charmante comédie du *Dépit amoureux*. Le prince, enchanté, voulut se l'attacher comme secrétaire et le faire succéder au poète Sarazin qui venait de mourir ; Molière refusa par attachement pour sa troupe, par amour de son métier et de la vie indépendante. Après quelques années encore de courses dans le Midi, où on le voit se lier d'amitié avec le peintre Mignard à Avignon, Molière se 30  
 rapprocha de la capitale et séjourna à Rouen, d'où il obtint, non pas, comme on l'a conjecturé, par la protection du prince de Conti, devenu pénitent sous l'évêque d'Alet dès 1655, mais par celle de Monsieur, duc d'Orléans, de venir jouer à Paris sous les yeux du roi. Ce fut le 24 octobre 1658, dans la salle des gardes au vieux Louvre, en présence

<sup>1</sup> Tous les biographes, depuis Grimarest, avaient dit *Béziers* ; M. Taschereau donne de bonnes raisons pour que ce soit Montpellier. Ce détail a peu d'importance ; mais en général toutes les anecdotes sur Molière sont mêlées d'incertitude, faute d'un premier biographe scrupuleux et bien informé.

de la cour et aussi des comédiens de l'hôtel de Bourgogne, périlleux auditoire, que Molière et sa troupe se hasardèrent à représenter *Nicomède*. Cette tragi-comédie achevée avec applaudissement, Molière, qui aimait à parler comme orateur de la troupe (*grex*), et qui en cette occasion décisive ne pouvait céder ce rôle à nul autre, s'avança vers la rampe, et, après avoir remercié Sa Majesté en des termes très-modestes de la bonté qu'elle avait eue d'excuser ses défauts et ceux de sa troupe, qui n'avoit paru qu'en tremblant devant une

10 assemblée si auguste, il lui dit que l'envie qu'ils avoient eue d'avoir l'honneur de divertir le plus grand roi du monde leur avoit fait oublier que Sa Majesté avoit à son service d'excellents originaux, dont ils n'étoient que de très-foibles copies ; mais que, puisqu'elle avoit bien voulu souffrir leurs manières de campagne, il la supplioit très-humblement d'avoir pour agréable qu'il lui donnât un de ces petits divertissements qui lui avoient acquis quelque réputation et dont il régaloit les provinces.' Ce fut *le Docteur amoureux* qu'il choisit. Le roi, satisfait du spectacle, permit à la troupe de

20 Molière de s'établir à Paris sous le titre de *Troupe de Monsieur*, et de jouer alternativement avec les comédiens italiens sur le théâtre du Petit-Bourbon. Lorsqu'on commença de bâtir, en 1660, la colonnade du Louvre à l'emplacement même du Petit-Bourbon, la troupe de Monsieur passa au théâtre du Palais-Royal. Elle devint troupe *du Roi* en 1665 ; et plus tard, à la mort de Molière, réunie à la troupe du Marais d'abord, et sept ans après (1680) à celle de l'hôtel de Bourgogne, elle forma le *Théâtre-Français*.

Dès l'installation de Molière et de sa troupe, *l'Étourdi* et

30 *le Dépit amoureux* se donnèrent pour la première fois à Paris et n'y réussirent pas moins qu'en province. Bien que la première de ces pièces ne soit encore qu'une comédie d'intrigue tout imitée des imbroglios italiens, quelle verve déjà ! quelle chaude pétulance ! quelle activité folle et saisissante d'imaginative dans ce Mascarille que le théâtre n'avait pas jusqu'ici entendu nommer ! Sans doute Mascarille, tel qu'il apparaît d'abord, n'est guère qu'un fils naturel direct des valets de la farce italienne et de l'antique comédie, de l'esclave de *l'Épidique*, du Chrysale des *Bacchides*, de ces

40 valets *d'or*, comme ils se nomment, du valet de Marot ; c'est

un fils de Villon, nourri aussi aux repues franches, un des mille de cette lignée antérieure à Figaro : mais, dans *les Précieuses*, il va bientôt se particulariser, il va devenir le Mascarille marquis, un valet tout moderne et qui n'est qu'à la livrée de Molière. *Le Dépit amoureux*, à travers l'in vraisemblance et le convenu banal des déguisements et des reconnaissances, offre dans la scène de Lucile et d'Éraste une situation de cœur éternellement renouvelée, éternellement jeune depuis le dialogue d'Horace et de Lydie, situation que Molière a reprise lui-même dans le *Tartufe* et dans le *Bourgeois Gentilhomme*, avec bonheur toujours, mais sans surpasser l'excellence de cette première peinture : celui qui savait le plus fustiger et railler se montrait en même temps celui qui sait comment on aime. *Les Précieuses ridicules*, jouées en 1659, attaquèrent les mœurs modernes au vif. Molière y laissait les canevas italiens et les traditions de théâtre pour y voir les choses avec ses yeux, pour y parler haut et ferme selon sa nature contre le plus irritant ennemi de tout grand poète dramatique au début, le bégueulisme bel-esprit, et ce petit goût d'alcôve qui n'est que dégoût. Lui, l'homme au masque ouvert et à l'allure naturelle, il avait à débayer avant tout la scène de ces mesquins embarras pour s'y déployer à l'aise et y établir son droit de franc-parler. On raconte qu'à la première représentation des *Précieuses* un vieillard du parterre, transporté de cette franchise nouvelle, un vieillard qui sans doute avait applaudi dix-sept ans auparavant au *Menteur* de Corneille, ne put s'empêcher de s'écrier, en apostrophant Molière qui jouait Mascarille : 'Courage, courage, Molière ! voilà la bonne comédie !' A ce cri, qu'il devinait bien être celui du vrai public et de la gloire, à cet universel et sonore applaudissement, Molière sentit, comme le dit Segrais, s'enfler son courage, et il laissa échapper ce mot de noble orgueil, qui marque chez lui l'entrée de la grande carrière : 'Je n'ai plus que faire d'étudier Plaute et Térence et d'éplucher les fragments de Ménandre ; je n'ai qu'à étudier le monde.' — Oui, Molière ; le monde s'ouvre à vous, vous l'avez découvert et il est vôtre ; vous n'avez désormais qu'à y choisir vos peintures. Si vous imitez encore, ce sera que vous le voudrez bien ; ce sera parce que vous prélèverez

votre part là où vous la trouverez bonne à prendre ; ce sera en rival qui ne craint pas les rencontres, en roi puissant pour agrandir votre empire. Tout ce qui sera emprunté par vous restera embelli et honoré<sup>1</sup>.

Après le sel un peu gros, mais franc, du *Cocu imaginaire*, et l'essai pâle et noble de *Don Garcie, l'École des Maris* revient à cette large voie d'observation et de vérité dans la gaieté. Sganarelle, que le *Cocu imaginaire* nous avait montré pour la première fois, reparait et se développe par *l'École des Maris* ; Sganarelle va succéder à Mascarille dans la faveur de Molière. Mascarille était encore assez jeune et garçon, Sganarelle est essentiellement marié. Né probablement du théâtre italien employé de bonne heure par Molière dans la farce du *Médecin volant*, introduit sur le théâtre régulier en un rôle qui sent un peu son Scarron, il se naturalise comme a fait Mascarille ; il se perfectionne vite et grandit sous la prédilection du maître. Le Sganarelle de Molière, dans toutes ses variétés de valet, de mari, de père de Lucinde, de frère d'Ariste, de tuteur, de fagotier, de médecin, est un personnage qui appartient en propre au poète, comme Panurge à Rabelais, Falstaff à Shakspeare, Sancho à Cervantes ; c'est le côté du laid humain personnifié, le côté vieux, rechigné, morose, intéressé, bas, peureux, tour à tour piètre ou charlatan, bourru et saugrenu, le vilain côté, et qui fait rire. A certains moments joyeux, comme quand Sganarelle touche le sein de la nourrice, il se rapproche du rond Gorgibus, lequel ramène au bonhomme Chrysale, cet autre comique cordial et à plein ventre. Sganarelle, chétif comme son grand-père Panurge, a pourtant laissé quelque postérité digne de tous deux, dans laquelle il convient de rappeler Pangloss et de ne pas oublier Gringoire. Chez Molière, en face de Sganarelle, au plus haut bout de la scène, Alceste apparaît ; Alceste, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus sérieux, de plus noble, de plus élevé dans le comique, le point où le ridicule confine au courage, à la vertu. Une ligne plus haut et le

<sup>1</sup> On peut appliquer sans ironie, quand il s'agit de poésie dramatique surtout, à de certains plagiats faits de main souveraine le mot de la Fable :

. . . . . Vous leur fîtes, seigneur,  
En les croquant, beaucoup d'honneur.

comique cesse, et on a un personnage purement généreux, presque héroïque et tragique. Même tel qu'il est, avec un peu de mauvaise humeur, on a pu s'y méprendre; Jean-Jacques et Fabre d'Églantine, gens à contradiction, en ont fait leur homme. Sganarelle embrasse les trois quarts de l'échelle comique, le bas tout entier, et le milieu qu'il partage avec Gorgibus et Chrysale; Alceste tient l'autre quart, le plus élevé. Sganarelle et Alceste, voilà tout Molière.

Voltaire a dit que, quand Molière n'aurait fait que *l'École des Maris*, il serait encore un excellent comique; Boileau ne put entendre *l'École des Femmes* sans adresser à Molière, attaqué de beaucoup de côtés et qu'il ne connaissait pas encore, des stances faciles, où il célèbre *la charmante naïveté* de cette comédie qu'il égale à celles de Térence, supposées écrites par Scipion. Ces deux amusants chefs-d'œuvre ne furent séparés que par la légère mais ingénieuse comédie-impromptu des *Fâcheux*, faite, apprise et représentée en quinze jours pour les fêtes de Vaux. La Fontaine en a dit, dans un éloge de ces fêtes, les dernières du malheureux *Oronte*:

C'est une pièce de Molière :  
Cet écrivain par sa manière  
Charme à présent toute la cour.

• • • • •  
Nous avons changé de méthode ;  
Jodelet n'est plus à la mode,  
Et maintenant il ne faut pas  
Quitter la nature d'un pas.

Jamais le libre et prompt talent de Molière pour les vers n'éclata plus évidemment que dans cette comédie satirique, dans les scènes du piquet ou de la chasse. La scène de la chasse ne se trouvait pas dans la pièce à la première représentation; mais Louis XIV, montrant du doigt à Molière M. de Soyecourt, grand veneur, lui dit: 'Voilà un original que vous n'avez pas encore copié.' Le lendemain, la scène du chasseur était faite et exécutée. Boileau, dont cette pièce des *Fâcheux* devançait la manière en la surpassant, y songeait sans doute quand il demanda trois ans plus tard à Molière où il trouvait la rime. C'est que Molière ne la cherchait

pas ; c'est qu'il ne faisait pas d'habitude son second vers avant le premier et n'attendait pas un demi-jour et plus pour trouver ensuite au coin d'un bois le mot qui l'avait fui. Il était de la veine rapide, *prime-sautière*, de Régnier, de d'Aubigné ; ne marchandant jamais la phrase ni le mot, au risque même d'un pli dans le vers, d'un tour un peu violent ou de l'hiatus au pire ; un duc de Saint-Simon en poésie ; une façon d'expression toujours en avant, toujours certaine, que chaque flot de pensée emplit et colore. M. Auger s'est

10 attaché à relever comme fautes tous les manques de repos à l'hémistiche chez Molière ; c'est peine puérile, puisque notre poète ne suit pas là-dessus la loi de Boileau et des autres réguliers. Molière faisait si naturellement les vers que ses pièces en prose sont remplies de vers blancs ; on l'a remarqué pour *le Festin de Pierre*, et l'on a été jusqu'à conjecturer que la petite pièce du *Sicilien* avait été primitivement ébauchée en vers et que Molière avait ensuite brouillé le tout dans une prose qui en avait gardé trace. Fénelon, lorsqu'à

20 propos de *l'Avare* il déclare préférer (comme aussi le pensait Ménage) les pièces en prose de Molière à celles qui sont en vers, lorsqu'il parle de cette multitude de métaphores qui, suivant lui, approchent du galimatias, Fénelon, poète élégant en prose, n'entend rien, il faut le dire, à cette riche manière de poésie, qui n'est pas plus celle de Virgile et de Térence qu'en peinture la manière de Rubens n'est celle de Raphaël. Boileau, tout artiste sobre qu'il était et dans un autre procédé que Molière, lui rendait haute justice là-dessus ; il le reprenait sans doute quelquefois et aurait voulu épurer maint détail, comme on le voit par exemple en cette correction

30 qui a été conservée de deux vers des *Femmes savantes*. Molière avait mis d'abord :

Quand sur une personne on prétend s'ajuster,  
C'est par les beaux côtés qu'il la faut imiter.

'M. Despréaux, dit Cizeron-Rival d'après Brossette, trouva du jargon dans ces deux vers et les rétablit de cette façon :

Quand sur une personne on prétend se régler,  
C'est par ses beaux endroits qu'il lui faut ressembler.'

Mais, jargon ou non, il était le premier à proclamer Molière

maitre dans l'art de frapper les bons vers, et il n'aurait pas admis le jugement par trop *dégoûté* de Fénelon. Rien d'étonnant, au reste, que cette fine et mystique nature de Fénelon, dans sa blanche robe de lin, dans sa simple tunique, un peu longue, un peu traînante (en fait de style), n'ait pas entendu ces admirables plis mouvants, étoffés, du manteau du grand comique. Ce qui est ubéreux, surtout la gaieté, répugne singulièrement aux natures délicates et rêveuses. En dépit de ces juges difficiles, comme satire dialoguée en vers, *les Fâcheux* sont un chef-d'œuvre. 10

Durant les quatorze années qui suivirent son installation à Paris, et jusqu'à l'heure de sa mort, en 1673, Molière ne cessa de produire. Pour le roi, pour la cour et les fêtes de commande, pour le plaisir du gros public et les intérêts de sa troupe, pour sa propre gloire et la sérieuse postérité, Molière se multiplie et suffit à tout. Rien de méticuleux en lui et qui sente l'auteur de cabinet. Vrai poète de drame, ses ouvrages sont en scène, en action; il ne les écrit pas, pour ainsi dire, il les joue. Sa vie de comédien de province avait été un peu celle des poètes primitifs populaires, des 20 rhapsodes, jongleurs ou pèlerins de la Passion; ils allaient, comme on sait, se répétant les uns les autres, se prenant leurs canevas et leurs thèmes, y ajoutant à l'occasion, s'oubliant eux et leur œuvre individuelle, et ne gardant guère *copie* de leurs représentations. C'est ainsi que les ébauches et improvisades à l'italienne, que Molière avait multipliées (on a les titres d'une dizaine) durant ses courses en province, furent perdues, hors deux, *le Médecin volant* et *la Jalousie du Barbouillé*. Et encore, telles qu'on a celles-ci, il est douteux que la version en soit de Molière. Suivant le procédé des 30 poètes primitifs, qui font volontiers entrer un de leurs ouvrages dans un autre, ces ébauches furent plus tard introduites et employées dans des actes de pièces plus régulières. Les poètes dont nous parlons transposent, *utilisent*, si l'on peut se servir de ce mot, certains morceaux une fois faits; ainsi, *Don Garcie de Navarre* n'ayant pas eu de succès, des tirades entières ont passé de ce prince jaloux au *Misanthrope* et ailleurs. *L'Étourdi* et *le Dépit amoureux*, premières pièces régulières de notre poète, ne furent imprimées que dix ans après leur apparition à la scène 40

(1653-63); *les Précieuses* le furent dans les environs du succès, mais malgré l'auteur, comme l'indique la préface; et ce n'est pas ici une simagrée de douce violence comme tant d'autres l'ont jouée depuis: l'embarras de Molière qui se fait imprimer pour la première fois, à son corps défendant, est visible dans cette préface. *Le Cocu imaginaire*, ayant eu près de cinquante représentations, ne devait pas être imprimé, quand un amateur de comédie, nommé Neufvillennaine, s'aperçut qu'il avait retenu par cœur la pièce tout  
10 entière; il en fit une copie et la publia en dédiant l'ouvrage à Molière. Ce M. de Neufvillennaine se connaissait en procédés. L'insouciance de Molière fut telle qu'il ne donna jamais d'autre édition du *Cocu imaginaire*, bien que M. de Neufvillennaine avoue (ce qui serait assez vraisemblable quand il ne l'avouerait pas) qu'il peut s'être glissé dans sa copie, faite de mémoire, quantité de mots les uns pour les autres. O Racine! ô Boileau! qu'eussiez-vous dit si un tiers eût ainsi manié devant le public vos prudentes  
20 œuvres où chaque mot a son prix? On doit maintenant saisir toute la différence native qu'il y a de Molière à cette famille sobre, économe, méticuleuse, et avec raison, des Despréaux et des La Bruyère. Dans l'édition de Neufvillennaine, qu'il faut bien considérer, par suite du silence de Molière, comme l'édition originale, la pièce est d'un seul acte, quoique plus tard les éditeurs de 1734 l'aient donnée en trois; mais il y a lieu de croire que pour Molière, comme pour les anciens tragiques et comiques, cette division d'actes est imaginée ici après coup et artificielle. Molière dans ses  
30 premières pièces ne s'astreint guère plus que Plaute à cette division régulière; il laisse fréquemment la scène vide, sans qu'on puisse supposer l'acte terminé en ces endroits. Il se rangea bien vite, il est vrai, à la régularité dès lors professée; mais on voit (et c'est sur quoi j'insiste) combien il avait naturellement les habitudes de l'époque antérieure. Pour obvier à des larcins pareils à celui de Neufvillennaine, Molière dut songer à publier dorénavant lui-même ses pièces au fur et à mesure des succès. *L'École des Maris*, dédiée au duc d'Orléans, son protecteur, est le premier ouvrage qu'il ait publié de son plein gré; à partir de ce moment (1661), il  
40 entra en communication suivie avec les lecteurs. On le re-

trouve pourtant en défiance continuelle de ce côté ; il craint les boutiques de la galerie du Palais ; il préfère être jugé *aux chandelles*, au point de vue de la scène, sur la décision de la multitude. On a cru, d'après un passage de la préface des *Fâcheux*, qu'il aurait eu dessein de faire imprimer ses remarques, et presque sa poétique, à l'occasion de ses pièces ; mais, à mieux entendre le passage, il en ressort que cette promesse, mal d'accord avec sa tournure de génie, n'est pas sérieuse en effet ; ce serait plutôt de sa part une raillerie contre les grands raisonneurs selon Horace et Aristote. Sa 10 poétique, du reste, comme acteur et comme auteur, se trouve tout entière dans *la Critique de l'École des Femmes* et dans *l'Impromptu de Versailles*, et elle y est en action, en comédie encore. A la scène VII de *la Critique*, n'est-ce pas Molière qui nous dit par la bouche de Dorante : 'Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours ! Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde, et cependant ce ne sont que quelques observations aisées que le bon sens a faites sur ce qui peut 20 ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes ; et le même bon sens, qui a fait autrefois ces observations, les fait aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote . . . Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir.' Pour en finir avec cette négligence de littérateur que nous démontrons chez Molière, et qui contraste si fort avec son ardente prodigalité comme poète et son zèle minutieux comme 30 acteur et directeur, ajoutons qu'aucune édition complète de ses œuvres ne parut de son vivant ; ce fut La Grange, son camarade de troupe, qui recueillit et publia le tout en 1682, neuf ans après sa mort.

Molière, le plus créateur et le plus inventif des génies, est celui peut-être qui a le plus imité, et de partout ; c'est encore là un trait qu'ont en commun les poètes primitifs populaires et les illustres dramatiques qui les continuent. Boileau, Racine, André Chénier, les grands poètes d'étude et de goût, imitent sans doute aussi ; mais leur procédé d'imitation est beaucoup plus ingénieux, circonspect et 40

déguisé, et porte principalement sur les détails. La façon de Molière en ses imitations est bien plus familière, plus à pleine main et à la merci de la mémoire. Ses ennemis lui reprochaient de voler la moitié de ses œuvres aux *vieux bouquins*. Il vécut d'abord, dans sa première manière, sur la farce traditionnelle italienne et gauloise ; à partir des *Précieuses* et de *l'École des Maris*, il devint lui-même ; il gouverna et domina dès lors ses imitations, et, sans les modérer pour cela beaucoup, il les mêla constamment à un

10 fonds d'observation originale. Le fleuve continua de charrier du bois de tous bords, mais dans un courant de plus en plus étendu et puissant. Riccoboni a donné une liste assez complète, et parfois même gonflée, des imitations que Molière a faites des Italiens, des Espagnols et des Latins ; Cailhava et d'autres y ont ajouté. Riccoboni a eu le bon esprit de sentir que le génie de Molière ne souffrait pas de ces nombreux butins. Au contraire, l'admiration du commentateur pour son poète va presque en raison du nombre des imitations qu'il découvre en lui, et elle n'a plus de

20 bornes lorsqu'il le voit dans *l'Avare* mener, à ce qu'il dit, jusqu'à cinq imitations de front, et être là-dessous, et à travers cette mêlée de souvenirs, plus original que jamais. Tous les Italiens n'ont pas eu si bonne grâce, et le sieur Angelo, *docteur* de la comédie italienne, allait jusqu'à revendiquer le sujet du *Misanthrope*, qu'il avait, affirmait-il, raconté tout entier à Molière, d'après une certaine pièce de Naples, un jour qu'ils se promenaient ensemble au Palais-Royal. C'est *quinze jours* après cette conversation mémorable que la comédie du *Misanthrope* aurait été achevée et

30 sur l'affiche. A de pareilles prétentions, appuyées de pareils dires, on n'a à opposer que le judicieux dédain de Jean-Baptiste Rousseau qui, dans sa correspondance avec d'Olivet et Brossette, a d'ailleurs le mérite d'avoir fort bien apprécié Molière ; la lettre du poète à M. Chauvelin sur le sujet qui nous occupe vaut mieux, comme pensée, que les trois quarts de ses odes. Ce qu'il faut reconnaître, c'est que les imitations chez Molière sont de toute source et infinies ; elles ont un caractère de loyauté en même temps que de sans-façon, quelque chose de cette première vie où tout

40 était en commun, bien qu'aussi d'ordinaire elles soient

parfaitement combinées et descendant quelquefois à de purs détails. Plaute et Térence pour des fables entières, Straparole et Boccace pour des fonds de sujets, Rabelais et Régnier pour des caractères, Boisrobert et Rotrou et Cyrano pour des scènes, Horace et Montaigne et Balzac pour de simples phrases, tout y figure ; mais tout s'y transforme, rien n'y est le même. Là où il imite le plus, qui donc pourrait se plaindre ? à côté de Sosie qu'il copie, ne voilà-t-il pas Cléanthis qu'il invente ? De telles imitations, loin de nous refroidir envers notre poète, nous sont chères ; nous aimons à les rechercher, à les poursuivre jusqu'au bout, dans une idée de parenté. Ces masques fameux de la bonne comédie, depuis Plaute jusqu'à Patelin, ces malicieux conteurs de tous pays, ces philosophes satiriques et ingénieux, nous les convoquons un moment autour de notre auteur dans un groupe qui les unit et où il préside ; les moins considérables, les Boisrobert, les Sorel, les Cyrano, y sont même introduits à la faveur de ce qu'ils lui ont prêté, de ce qui surtout les recommande et les honore. Ces imitations, en un mot, ne sont le plus souvent pour nous que le résumé heureux de toute une famille d'esprits et de tout un passé comique dans un nouveau type original et supérieur, comme un enfant aimé du ciel qui, sous un air de jeunesse, exprime à la fois tous ses aïeux.

Chacune des pièces de Molière, à les suivre dans l'ordre de leur apparition, fournirait matière à un historique étendu et intéressant ; ce travail a déjà été fait, et trop bien, par d'autres, pour le reprendre ; ce serait presque toujours le copier. Autour de *l'École des Femmes*, en 1662, et plus tard autour du *Tartufe*, il se livra des combats comme précédemment il s'en était livré autour du *Cid*, comme il s'en renouvela ensuite autour de *Phèdre* ; ce furent là d'illustres journées pour l'art dramatique. *La Critique de l'École des Femmes* et *l'Impromptu de Versailles* en apprennent suffisamment sur le premier démêlé, qui fut surtout une querelle de goût et d'art, quoique déjà la religion s'y glissât à propos des commandements du mariage donnés à Agnès. Les *Placets au Roi* et la préface du *Tartufe* marquent assez le caractère tout moral et philosophique de la seconde lutte, si souvent depuis et si ardemment continuée.

Ce que je veux rappeler ici, c'est qu'attaqué des dévots, envié des auteurs, recherché des grands, valet de chambre du roi et son indispensable ressource pour toutes les fêtes, Molière, avec cela troublé de passion et de tracas domestiques, dévoré de jalousie conjugale, fréquemment malade de sa fluxion de poitrine et de sa toux, directeur de troupe et comédien infatigable bien qu'au régime et au lait, Molière, durant quinze ans, suffit à tous les emplois ; qu'à chaque nécessité survenante son génie est présent et répond, 10 gardant de plus ses heures d'inspiration propre et d'initiative. Entre la dette précipitamment payée aux divertissements de Versailles ou de Chambord et ses cordiales avances au bon rire de la bourgeoisie, Molière trouve jour à des œuvres méditées et entre toutes immortelles. Pour Louis XIV, son bienfaiteur et son appui, on le trouve toujours prêt ; *l'Amour médecin* est fait, appris et représenté en cinq jours ; *la Princesse d'Élide* n'a que le premier acte en vers, le reste suit en prose, et, comme le dit spirituellement un contemporain de Molière, la comédie n'a eu le temps cette fois 20 que de chausser un brodequin ; mais elle paraît à l'heure sonnante, quoique l'autre brodequin ne soit pas lacé. *Mélicerte* seule n'est pas finie, mais *les Fâcheux* le furent en quinze jours ; mais *le Mariage forcé* et *le Sicilien*, mais *Georges Dandin*, mais *Pourceaugnac*, mais *le Bourgeois Gentilhomme*, ces comédies de verve avec intermèdes et ballets, ne firent jamais faute. Dans les intérêts de sa troupe, il lui fallut souvent dépêcher l'ouvrage, comme quand il fournit son théâtre d'un *Don Juan*, parce que les comédiens de l'hôtel de Bourgogne et ceux de Mademoiselle avaient déjà 30 le leur, et que cette statue qui marche ne cessait de faire merveille. — Et ces diversions ne l'empêchaient pas tout aussitôt de songer à Boileau, aux juges difficiles, à lui-même et au genre humain, par *le Misanthrope*, par *le Tartufe* et *les Femmes savantes*. L'année du *Misanthrope* est en ce sens la plus mémorable et la plus significative dans la vie de Molière. A peine hors de ce chef-d'œuvre sérieux, et qui le parut un peu trop au gros du public, il dut pourvoir en hâte à la jovialité bourgeoise par *le Médecin malgré lui* et 40 de là, de ce parterre de la rue Saint-Denis, raccourir vite à Saint-Germain pour *Mélicerte*, la *Pastorale comique* et cette

vallée de Tempé où l'attendait sur le pré M. de Benserade : Molière faisait face à tous les appels.

Dans une épître adressée en 1669 au peintre Mignard, sur le dôme du Val-de-Grâce, Molière a fait une description et un éloge de la fresque qui s'applique merveilleusement à sa propre manière ; il y préconise, en effet,

Cette belle peinture inconnue en ces lieux,  
 La fresque, dont la grâce, à l'autre préférée,  
 Se conserve un éclat d'éternelle durée,  
 Mais dont la promptitude et les brusques fiertés 10  
 Veulent un grand génie à toucher ses beautés !  
 De l'autre qu'on connoît la traitable méthode  
 Aux foiblesses d'un peintre aisément s'accommode :  
 La paresse de l'huile, allant avec lenteur,  
 Du plus tardif génie attend la pesanteur ;  
 Elle sait secourir, par le temps qu'elle donne,  
 Les faux pas que peut faire un pinceau qui tâtonne ;  
 Et sur cette peinture on peut, pour faire mieux,  
 Revenir, quand on veut, avec de nouveaux yeux.

Mais la fresque est pressante et veut sans complaisance 20  
 Qu'un peintre s'accommode à son impatience,  
 La traite à sa manière, et d'un travail soudain  
 Saisisse le moment qu'elle donne à sa main.  
 La sévère rigueur de ce moment qui passe  
 Aux erreurs d'un pinceau ne fait aucune grâce ;  
 Avec elle il n'est point de retour à tenter,  
 Et tout au premier coup se doit exécuter, etc. . . .

A cette belle chaleur de Molière pour la fresque, pour la grande et dramatique peinture, pour celle-là même qui agit sur les masses prosternées dans les chapelles romaines, qui 30 n'aimerait reconnaître la sympathie naturelle au poète du drame, au poète de la multitude, à l'exécuteur soudain, véhément, de tant d'œuvres impérieuses aussi et pressantes ? Dans les œuvres finies, au contraire, faites pour être vues de près, vingt fois remaniées et repolies, à la Miéris, à la Despréaux, à la La Bruyère, nous retrouvons *la paresse de l'huile*. L'allusion est trop directe pour que Molière n'y ait pas un peu songé. Cizeron-Rival, d'ordinaire exact, a dit d'après

- Brossette : ' Au jugement de Despréaux (et autant que je puis me connoître en poésie, ce n'est pas son meilleur jugement), de tous les ouvrages de Molière, celui dont la versification est la plus régulière et la plus soutenue, c'est le poème qu'il a fait en faveur du fameux Mignard, son ami. Ce poème, disoit-il à M. Brossette, peut tenir lieu d'un traité complet de peinture, et l'auteur y a fait entrer toutes les règles de cet art admirable (et Despréaux citait les mêmes vers que nous avons donnés plus haut). Remarquez,
- 10 monsieur, ajoutoit Despréaux, que Molière a fait, sans y penser, le caractère de ses poésies, en marquant ici la différence de la peinture à l'huile et de la peinture à fresque. Dans ce poème sur la peinture, il a travaillé comme les peintres à l'huile, qui reprennent plusieurs fois le pinceau pour retoucher et corriger leur ouvrage, au lieu que dans ses comédies, où il falloit beaucoup d'action et de mouvement, il préféroit les *brusques fiertés* de la fresque à la  *paresse de l'huile*.' Ce jugement de Boileau a été fort contesté depuis Cizeron-Rival. M. Auger le mentionne comme
- 20 *singulier*. Vauvenargues, qui est de l'avis de Fénelon sur la poésie de Molière, trouve ce poème du Val-de-Grâce peu satisfaisant et préfère en général, comme peintre, La Bruyère au grand comique : prédilection de critique moraliste pour le modèle du genre. Vous êtes peintre à l'huile, monsieur de Vauvenargues ! Boileau, tout aussi intéressé qu'il était dans la question, se montre plus fermement judicieux. Non que j'admetsse que ce poème du Val-de-Grâce soit bon et satisfaisant d'un bout à l'autre, ou que Molière ait modifié, ralenti sa manière en le composant.
- 30 La poésie en est plus chaude que nette ; elle tombe dans le technique et s'y embarrasse souvent en le voulant animer. Mais Boileau a bien mis le doigt sur le côté précieux du morceau. Boileau, reconnaissons-le, malgré ce qu'on a pu reprocher à ses réserves un peu fortes de l'*Art poétique* ou à son étonnement bien innocent et bien permis sur les rimes de Molière, fut souverainement équitable en tout ce qui concerne le poète son ami, celui qu'il appelait le *Contem-plateur*. Il le comprenait et l'admirait dans les parties les plus étrangères à lui-même ; il se plaisait à être son com-
- 40 plice dans le latin macaronique de ses plus folles comédies ;

il lui fournissait les malignes étymologies grecques de *l'Amour médecin* ; il mesurait dans son entier cette faculté multipliée, immense ; et le jour où Louis XIV lui demanda quel était le plus rare des grands écrivains qui auraient honoré la France durant son règne, le juge rigoureux n'hésita pas et répondit : ' Sire, c'est Molière.' — ' Je ne le croyais pas, répliqua Louis XIV ; mais vous vous y connaissez mieux que moi.'

On a loué Molière de tant de façons, comme peintre des mœurs et de la vie humaine, que je veux indiquer surtout 10 un côté qu'on a trop peu mis en lumière, ou plutôt qu'on a méconnu. Molière, jusqu'à sa mort, fut en progrès continuels dans la *poésie* du comique. Qu'il ait été en progrès dans l'observation morale et ce qu'on appelle le haut comique, celui du *Misanthrope*, du *Tartufe* et des *Femmes savantes*, le fait est trop évident, et je n'y insiste pas ; mais autour, au travers de ce développement, où la raison de plus en plus ferme, l'observation de plus en plus mûre, ont leur part, il faut admirer ce surcroît toujours montant et bouillonnant 20 de verve comique, très folle, très riche, très inépuisable, que je distingue fort, quoique la limite soit malaisée à définir, de la farce un peu bouffonne et de la lie un peu scarronesque où Molière trempa au début. Que dirai-je ? c'est la distance qu'il y a entre la prose du *Roman comique* et tel chœur d'Aristophane ou certaines échappées sans fin de Rabelais. Le génie de l'ironique et mordante gaîté a son lyrique aussi, ses purs ébats, son rire étincelant, redoublé, presque sans cause en se prolongeant, désintéressé du réel, comme une flamme folâtre qui voltige de plus belle après que la combustion grossière a cessé, — un rire des dieux, suprême, 30 inextinguible. C'est ce que n'ont pas senti beaucoup d'esprits de goût, Voltaire, Vauvenargues et autres, dans l'appréciation de ce qu'on a appelé les dernières farces de Molière. M. de Schlegel aurait dû le mieux sentir ; lui qui célèbre mystiquement les poétiques fusées finales de Calderon, il aurait dû ne pas rester aveugle à ces fusées, pour le moins égales, d'éblouissante gaîté, qui font aurore à l'autre pôle du monde dramatique. Il a bien accordé à Molière d'avoir le génie du burlesque, mais en un sens prosaïque, comme il eût fait à Scarron, et en préférant de beaucoup le *génie* 40

fantastique et poétique du comédien Le Grand. M. de Schlegel gardait-il rancune à Molière pour le trait innocent du pédant Caritidès sur les Allemands d'alors, *grands inspectateurs d'inscriptions et enseignes*? Quoi qu'on ait dit, *Monsieur de Pourceaugnac*, *le Bourgeois Gentilhomme*, *le Malade imaginaire*, attestent au plus haut point ce comique jaillissant et imprévu qui, à sa manière, rivalise en fantaisie avec *le Songe d'une nuit d'été* et *la Tempête*. Pourceaugnac, M. Jourdain, Argant, c'est le côté de Sganarelle continué, mais plus poétique, plus dégagé de la farce du *Barbouillé*, plus enlevé souvent par delà le réel. Molière, forcé par les divertissements de cour de combiner ses comédies avec des ballets, en vint à déployer, à déchaîner dans ces danses de commande les chœurs bouffons et pétulants des avocats, des tailleurs, des Turcs, des apothicaires; le génie se fait de chaque nécessité une inspiration. Cette issue une fois trouvée, l'imagination inventive de Molière s'y précipita. Les comédies à ballets dont nous parlons n'étaient pas du tout (qu'on se garde de le croire) des concessions au gros public, des provocations directes au rire du bourgeois, bien que ce rire y trouvât son compte; elles furent imaginées plutôt à l'occasion des fêtes de la cour. Mais Molière s'y complut bien vite et s'y exalta comme éperdument; il fit même des ballets et intermèdes au *Malade imaginaire*, de son propre mouvement, et sans qu'il y eût pour cette pièce destination de cour ni ordre du roi. Il s'y jetait d'ironie à la fois et de gaieté de cœur, le grand homme, au milieu de ses amertumes journalières, comme dans une âcre et étourdissante ivresse. Il y mourut en pleine crise et dans le son le plus aigu de cette saillie montée au délire. Or, maintenant, entre ces deux points extrêmes du *Malade imaginaire* ou de *Pourceaugnac* et du *Barbouillé*, du *Cocu imaginaire*, par exemple, qu'on place successivement *la charmante naïveté* (expression de Boileau) de *l'École des Femmes*, de *l'École des Maris*; l'excellent et profond caractère de *l'Avare*, tant de personnages vrais, réels, ressemblant à beaucoup, et non copiés pourtant, mais trouvés; le sens docte, grave et mordant du *Misanthrope*; le *Tartufe* qui réunit tous les mérites par la gravité du ton encore, par l'importance du vice attaqué et le pressant des situations; *les Femmes savantes* enfin, le plus parfait style de

comédie en vers, le troisième et dernier coup porté par Molière aux critiques de *l'École des Femmes*, à cette race des prudes et précieuses : qu'on marque ces divers points, et l'on aura toute l'échelle comique imaginable. De la farce franche et un peu grosse du début, on se sera élevé, en passant par le naïf, le sérieux, le profondément observé, jusqu'à la fantaisie du rire dans toute sa pompe et au gai sabbat le plus délirant.

*Les Fourberies de Scapin*, jouées entre le *Bourgeois Gentilhomme* et *l'École des Femmes*, appartiennent-elles à cette 10 adorable folie comique dont j'ai tâché de donner idée, ou retombent-elles par moments dans la farce un peu enfarinée et bouffonne, comme l'a pensé Boileau en son *Art poétique* ? Je serais peut-être de ce dernier avis, sauf les conclusions trop générales qu'en tire le poète régulateur :

Étudiez la cour et connoissez la ville ;  
 L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.  
 C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,  
 Peut-être de son art eût remporté le prix,  
 Si, moins ami du peuple en ses doctes peintures, 20  
 Il n'eût pas fait souvent grimacer ses figures,  
 Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin,  
 Et sans honte à Térence allié Tabarin :  
 Dans ce sac ridicule où *Scapin l'enveloppe*,  
 Je ne reconnois plus l'auteur du *Misanthrope*.

Quant aux restrictions reprochées et reprochables à Boileau en cet endroit, son tort est d'avoir trop généralisé un jugement qui, appliqué à *Scapin*, pourrait sembler vrai au pied de la lettre. Cette pièce est effectivement imitée en partie du *Phormion* de Térence, et en partie de la *Francisque* de 30 Tabarin. De plus, en lisant convenablement le vers

Dans ce sac ridicule où *Scapin l'enveloppe*<sup>1</sup>

(car Molière en cette pièce jouait le rôle de Géronte, et par conséquent il entraît en personne dans le sac), on conçoit l'impression pénible que causait à Boileau cette vue de l'au-

<sup>1</sup> Cette ingénieuse correction, qui, une fois faite, paraît si nécessaire et si simple, est proposée par M. Daunou dans son excellent commentaire de Boileau.

teur du *Misanthrope*, malade, âgé de près de cinquante ans et bâtonné sur le théâtre. Si nous eussions vu notre Talma à la scène dans la même situation subalterne, nous en aurions certes souffert. Je lis dans Cizeron-Rival le trait suivant, qui éclaire et précise le passage de *l'Art poétique* : ‘Deux mois avant la mort de Molière, M. Despréaux alla le voir et le trouva fort incommodé de sa toux et faisant des efforts de poitrine qui sembloient le menacer d’une fin prochaine. Molière, assez froid naturellement, fit plus d’amitié  
10 que jamais à M. Despréaux. Cela l’engagea à lui dire : “Mon pauvre monsieur Molière, vous voilà dans un pitoyable état. La contention continuelle de votre esprit, l’agitation continuelle de vos poumons sur votre théâtre, tout enfin devrait vous déterminer à renoncer à la représentation. N’y a-t-il que vous dans la troupe qui puisse exécuter les premiers rôles ? Contentez-vous de composer, et laissez l’action théâtrale à quelqu’un de vos camarades : cela vous fera plus d’honneur dans le public, qui regardera vos acteurs comme vos gagistes ; vos acteurs d’ailleurs, qui ne sont pas  
20 des plus souples avec vous, sentiront mieux votre supériorité. — Ah ! monsieur, répondit Molière, que me dites-vous là ? il y a un honneur pour moi à ne point quitter.” — Plaisant point d’honneur, disoit en soi-même le satirique, qui consiste à se noircir tous les jours le visage pour se faire une moustache de Sganarelle, et à dévouer son dos à toutes les bastonnades de la comédie ! Quoi ? cet homme, le premier de notre temps pour l’esprit et pour les sentiments d’un vrai philosophe, cet ingénieux censeur de toutes les folies humaines, en a une plus extraordinaire que celles dont il se moque tous  
30 les jours ! Cela montre bien le peu que sont les hommes.’ Boileau en effet ne conseillait pas à Molière d’abandonner ses camarades ni d’abdiquer la direction, ce que le chef de troupe aurait pu refuser par humanité, comme on a dit, et par beaucoup d’autres raisons ; il le pressait seulement de quitter les planches : c’était le vieux comédien obstiné qui chez Molière ne voulait pas. Boileau dut écrire, ce me semble, le passage de *l'Art poétique* sous l’impression qui lui resta du précédent entretien.

La postérité sent autrement ; loin de les blâmer, on aime  
40 ces faiblesses et ces contradictions dans le poète de génie,

elles ajoutent au portrait de Molière et donnent à sa physiologie un air plus proportionné à celui du commun des hommes. On le retrouve tel encore, et l'un de nous tous, dans ses passions de cœur, dans ses tribulations domestiques. Le comique Molière était né tendre et facilement amoureux, de même que le tendre Racine était né assez caustique et enclin à l'épigramme. Sans sortir des œuvres de Molière, on aurait des preuves de cette sensibilité dans le penchant qu'il eut toujours au genre noble et romanesque, dans beaucoup de vers de *Don Garcie* et de *la Princesse d'Élide*, dans 10 ces trois charmantes scènes de dépit amoureux, tant de la pièce de ce nom, que du *Tartufe* et du *Bourgeois Gentilhomme*, enfin dans la scène touchante d'Elvire voilée, au quatrième acte de *Don Juan*. Plaute et Rabelais, ces grands comiques, offrent aussi, malgré leur réputation, des traces d'une faculté sensible, délicate, qu'on surprend en eux avec bonheur, mais Molière surtout ; il y a tout un Tércence dans Molière. En amitié, on n'aurait que de beaux traits à en dire ; son sonnet sur la mort de l'abbé Lamothe-le-Vayer et la lettre qu'il y a jointe honorent sa douleur ; bien mieux 20 que le lyrique Malherbe, il s'entendait à pleurer avec un père. Je veux citer de *Don Garcie* quelques vers de tendresse, desquels Racine eût pu être jaloux pour sa *Bérénice* :

Un soupir, un regard, une simple rougeur,  
 Un silence est assez pour expliquer un cœur.  
 Tout parle dans l'amour, et sur cette matière  
 Le moindre jour doit être une grande lumière.

. . . . .

*Ob!* que la différence est connue aisément  
 De toutes ces faveurs qu'on fait avec étude,  
 A celles où du cœur fait pencher l'habitude !  
 Dans les unes toujours on paroît se forcer ;  
 Mais les autres, hélas ! se font sans y penser,  
 Semblables à ces eaux si pures et si belles  
 Qui coulent sans effort des sources naturelles.

Et dans les *Fâcheux* :

L'amour aime surtout les secrètes faveurs ;  
 Dans l'obstacle qu'on force il trouve des douceurs,

Et le moindre entretien de la beauté qu'on aime,  
Lorsqu'il est défendu, devient grâce suprême.

Et dans *la Princesse d'Élide*, premier acte, première scène, ces vers qui expriment une observation si vraie sur les amours tardives, développées longtemps seulement après la première rencontre :

Ah ! qu'il est bien peu vrai que ce qu'on doit aimer,  
Aussitôt qu'on le voit, prend droit de nous charmer,  
Et qu'un premier coup d'œil allume en nous les flammes  
10 Où le Ciel en naissant a destiné nos âmes !

avec toute la tirade qui suit. — Or Molière, de complexion sensible à ce point et amoureuse, vers le temps où il peignait le plus gaiement du monde Arnolphe dictant les commandements du mariage à Agnès, Molière, âgé de quarante ans lui-même (1662), épousait la jeune Armande Béjart, âgée de dix-sept au plus et sœur cadette de Madeleine<sup>1</sup>. Malgré sa passion pour elle et malgré son génie,

<sup>1</sup> On a cru longtemps que cette Béjart, femme de Molière, était fille naturelle et non sœur de l'autre Béjart ; on l'a même cru du vivant de Molière, et depuis sans interruption, jusqu'à ce que M. Belfara découvrit de nos jours l'acte de mariage qui dérange cette parenté. M. Fortia d'Urban a essayé d'infirmer, non pas l'authenticité, mais la valeur de cet acte, et, au milieu de beaucoup de raisons vaines, il a avancé quelques réflexions assez plausibles. Il est bien singulier, en effet, que tous les biographes de Molière, à partir de Grimarest, aient écrit, sans contradiction, qu'il avait épousé la fille naturelle de la Béjart, sa première maîtresse. Montfleury adressa même à Louis XIV une dénonciation contre l'illustre comique, l'accusant d'avoir épousé la fille après avoir vécu avec la mère, et insinuant par là qu'il avait pu épouser sa propre fille : ce qui, dans tous les cas, serait invinciblement réfutable par les dates. Louis XIV ne répondit à ce déchaînement de la haine qu'en devenant parrain du premier enfant qu'eut Molière. Certes, la plus directe justification que Molière pût offrir au roi en cette circonstance fut l'acte de son mariage et la preuve que les deux Béjart n'étaient que sœurs. Mais comment tous ceux qui ont écrit sur Molière, comme Grimarest, son principal biographe, qui écrivait d'après Baron, comment les autres contemporains, Marcel, auteur présumé d'une première Vie abrégée, l'auteur inconnu de *la Fameuse Comédienne*, Bayle, de Visé qui contredit Grimarest sur plusieurs points, ont-ils ignoré cette façon dont Molière dut répondre ? Comment une erreur aussi forte, sur une relation aussi rapprochée, a-t-elle fait autorité du temps de Molière, et même auprès des personnes qui l'avaient beaucoup vu et pratiqué ? . . . Et cependant, malgré la difficulté de l'explication, c'est bien à l'acte qu'il faut croire.

il n'échappa point au malheur dont il avait donné de si folâtres peintures. Don Garcie était moins jaloux que Molière. Georges Dandin et Sganarelle étaient moins trompés. A partir de *la Princesse d'Élide*, où l'infidélité de sa femme commença de lui apparaître, sa vie domestique ne fut plus qu'un long tourment. Averti des succès qu'on attribuait à M. de Lauzun près d'elle, il en vint à une explication. Mademoiselle Molière, dans cette situation difficile, lui donna le change sur Lauzun en avouant une inclination pour M. de Guiche, et s'en tira, dit la 10 chronique, par des larmes et un évanouissement. Tout meurtri de sa disgrâce, notre poète se remit à aimer mademoiselle de Brie, ou plutôt il venait s'entretenir près d'elle des injures de l'autre amour ; Alceste est ramené à Éliante par les rebuts de Célimène. Lorsqu'il donna *le Misanthrope*, Molière, brouillé avec sa femme, ne la voyait plus qu'au théâtre, et il est difficile qu'entre elle, qui jouait en effet Célimène, et lui qui représentait Alceste, quelque allusion à leurs sentiments et à leurs situations réelles ne se retrouve pas. Ajoutez, pour compliquer les ennuis de Molière, la 20 présence de l'ancienne Béjart, femme impérieuse, peu débonnaire, à ce qui semble. Le grand homme cheminait entre ces trois femmes, aussi embarrassé parfois, comme le lui disait agréablement Chapelle, que Jupiter au siège d'Ilion entre les trois déesses. Mais laissons parler sur ce chapitre domestique un contemporain du poète, dans un récit fort peu authentique sans doute, assez vraisemblable pourtant de fond ou même de couleur, et à quoi, comme familiarité de détail, rien ne peut suppléer :

‘Cependant ce ne fut pas sans se faire une grande violence 30 que Molière résolut de vivre avec sa femme dans cette indifférence. La raison la lui faisoit regarder comme une personne que sa conduite rendoit indigne des caresses d'un honnête homme. Sa tendresse lui faisoit envisager la peine qu'il auroit de la voir, sans se servir des privilèges que donne le mariage, et il y rêvoit un jour dans son jardin d'Auteuil, quand un de ses amis, nommé Chapelle, qui s'y venoit promener par hasard, l'aborda, et, le trouvant plus inquiet que de coutume, il lui en demanda plusieurs fois le sujet. Molière, qui eut quelque honte de se sentir si peu 40

de constance pour un malheur si fort à la mode, résista autant qu'il put ; mais il étoit alors dans une de ces plénitudes de cœur si connues par les gens qui ont aimé ; il céda à l'envie de se soulager et avoua de bonne foi à son ami que la manière dont il étoit forcé d'en user avec sa femme étoit la cause de cet abattement où il se trouvoit. Chapelle, qui croyoit être au-dessus de ces sortes de choses, le railla sur ce qu'un homme comme lui, qui savoit si bien peindre le foible des autres, tomboit dans celui qu'il blâmoit tous les jours, et lui fit voir que le plus ridicule de tous étoit d'aimer une personne qui ne répond pas à la tendresse qu'on a pour elle. " Pour moi, lui dit-il, je vous avoue que si j'étois assez malheureux pour me trouver en pareil état, et que je fusse persuadé que la même personne accordât des faveurs à d'autres, j'aurois tant de mépris pour elle, qu'il me guériroit infailliblement de ma passion. Encore avez-vous une satisfaction que vous n'auriez pas si c'étoit une maîtresse, et la vengeance, qui prend ordinairement la place de l'amour dans un cœur outragé, vous peut payer tous les chagrins que vous cause votre épouse, puisque vous n'avez qu'à l'enfermer ; ce sera un moyen assuré de vous mettre l'esprit en repos."

' Molière, qui avoit écouté son ami avec assez de tranquillité, l'interrompit afin de lui demander s'il n'avoit jamais été amoureux. " Oui, lui répondit Chapelle, je l'ai été comme un homme de bon sens doit l'être ; mais je ne me serois jamais fait une si grande peine pour une chose que mon honneur m'auroit conseillé de faire, et je rougis pour vous de vous trouver si incertain. — Je vois bien que vous n'avez encore rien aimé, répondit Molière, et vous avez pris la figure de l'amour pour l'amour même. Je ne vous rapporterai point une infinité d'exemples qui vous feroient connaître la puissance de cette passion ; je vous ferai seulement un récit fidèle de mon embarras, pour vous faire comprendre combien on est peu maître de soi-même, quand elle a une fois pris sur nous un certain ascendant, que le tempérament lui donne d'ordinaire. Pour vous répondre donc sur la connoissance parfaite que vous dites que j'ai du cœur de l'homme par les portraits que j'en expose tous les jours, je demeure d'accord que je me suis étudié autant que j'ai

pu à connoître leur foible ; mais si ma science m'a appris qu'on pouvoit fuir le péril, mon expérience ne m'a que trop fait voir qu'il est impossible de l'éviter ; j'en juge tous les jours par moi-même. Je suis né avec les dernières dispositions à la tendresse, et comme j'ai cru que mes efforts pourroient inspirer à ma femme, par l'habitude, des sentimens que le temps ne pourroit détruire, je n'ai rien oublié pour y parvenir. Comme elle étoit encore fort jeune quand je l'épousai, je ne m'aperçus pas de ses méchantes inclinations, et je me crus un peu moins malheureux que 10 la plupart de ceux qui prennent de pareils engagements. Aussi le mariage ne ralentit point mes empressemens : mais je lui trouvai tant d'indifférence que je commençai à m'apercevoir que toute ma précaution avoit été inutile, et que ce qu'elle sentoit pour moi étoit bien éloigné de ce que j'avois souhaité pour être heureux. Je me fis à moi-même ce reproche sur une délicatesse qui me sembloit ridicule dans un mari, et j'attribuai à son humeur ce qui étoit un effet de son peu de tendresse pour moi. Mais je n'eus que trop de moyens de m'apercevoir de mon erreur, 20 et la folle passion qu'elle eut, peu de temps après, pour le comte de Guiche, fit trop de bruit pour me laisser dans cette tranquillité apparente. Je n'épargnai rien, à la première connoissance que j'en eus, pour me vaincre moi-même, dans l'impossibilité que je trouvai à la changer. Je me servis pour cela de toutes les forces de mon esprit ; j'appelai à mon secours tout ce qui pouvoit contribuer à ma consolation. Je la considérai comme une personne de qui tout le mérite étoit dans l'innocence, et qui par cette raison n'en conservoit plus depuis son infidélité. Je pris dès lors 30 la résolution de vivre avec elle comme un honnête homme qui a une femme coquette, et qui est bien persuadé, quoi qu'on puisse dire, que sa réputation ne dépend point de la mauvaise conduite de son épouse ; mais j'eus le chagrin de voir qu'une personne sans beauté, qui doit le peu d'esprit qu'on lui trouve à l'éducation que je lui ai donnée, détruisoit en un moment toute ma philosophie. Sa présence me fit oublier mes résolutions, et les premières paroles qu'elle me dit pour sa défense me laissèrent si convaincu que mes soupçons étoient mal fondés, que je lui demandai pardon 40

d'avoir été si crédule. Cependant mes bontés ne l'ont point changée. Je me suis donc déterminé de vivre avec elle comme si elle n'étoit pas ma femme ; mais, si vous saviez ce que je souffre, vous auriez pitié de moi. Ma passion est venue à tel point qu'elle va jusqu'à entrer avec compassion dans ses intérêts. Et quand je considère combien il m'est impossible de vaincre ce que je sens pour elle, je me dis en même temps qu'elle a peut-être une même difficulté à détruire le penchant qu'elle a d'être coquette, et je me  
 10 trouve plus dans la disposition de la plaindre que de la blâmer. Vous me direz sans doute qu'il faut être poète pour aimer de cette manière ; mais, pour moi, je crois qu'il n'y a qu'une sorte d'amour, et que les gens qui n'ont point senti de semblables délicatesses n'ont jamais aimé véritablement. Toutes les choses du monde ont du rapport avec elle dans mon cœur. Mon idée en est si fort occupée que je ne sais rien en son absence qui puisse m'en divertir. Quand je la vois, une émotion et des transports qu'on peut sentir, mais qu'on ne sauroit dire, m'ôtent l'usage de la  
 20 réflexion : je n'ai plus d'yeux pour ses défauts, il m'en reste seulement pour tout ce qu'elle a d'aimable<sup>1</sup>. N'est-ce pas là le dernier point de folie, et n'admirez-vous pas que tout ce que j'ai de raison ne sert qu'à me faire connoître ma foiblesse, sans en pouvoir triompher<sup>2</sup> ? — Je vous avoue à mon tour, lui dit son ami, que vous êtes plus à plaindre que je ne pensois, mais il faut tout espérer du temps. Continuez cependant à faire vos efforts ; ils feront leur effet lorsque vous y penserez le moins ; pour moi, je vais faire des vœux afin que vous soyez bientôt content." Il se retira

<sup>1</sup> Les mêmes sentiments se retrouvent exprimés par des termes presque semblables dans la bouche d'Alceste :

Mais avec tout cela, quoi que je puisse faire,  
 Je confesse mon foible, elle a l'art de me plaire ;  
 J'ai beau voir ses défauts et j'ai beau l'en blâmer,  
 En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer.

<sup>2</sup> Ainsi encore, au cinquième acte, Alceste dit à Éliante et à Philinte :

Vous voyez ce que peut une indigne tendresse,  
 Et je vous fais tous deux témoins de ma foiblesse, etc.,

et tout ce qui suit.

et laissa Molière, qui rêva encore fort longtemps aux moyens d'amuser sa douleur.'

Cette touchante scène se passait à Auteuil, dans ce jardin plus célèbre par une autre aventure que l'imagination classique a brodée à l'infini, qu'Andrieux a fixée avec goût, et dont la gaieté convient mieux à l'idée commune qu'éveille le nom de Molière. Je veux parler du fameux souper où, pendant que l'amphitryon malade gardait la chambre, Chapelle fit si bien les honneurs de la cave et du festin, que tous les convives, Despréaux en tête, couraient se noyer à la Seine de gaieté de cœur, si Molière, amené par le bruit, ne les avait persuadés de remettre l'entreprise au lendemain, à la clarté des cieux. Notez que cette joyeuse histoire n'a eu tant de vogue que parce que le nom populaire de notre grand comique s'y mêle et l'anime. Le nom littéraire de Boileau n'aurait pas suffi pour la vulgariser à ce point; on ne va pas remuer de la sorte des anecdotes sur Racine. Ces espèces de légendes n'ont cours qu'à l'occasion de poètes vraiment populaires. C'est aussi à un retour par eau de la maison d'Auteuil qu'eut lieu entre Molière et Chapelle *l'aventure du minime*. Chapelle, resté pur gassendiste par souvenir de collège, comme quelque ancien barbiste de nos jours qui, buveur et paresseux, est resté fidèle aux vers latins, Chapelle disputait à tue-tête dans le bateau sur la philosophie des atomes, et Molière lui niait vivement cette philosophie, en ajoutant toutefois, dit l'histoire: *Passé pour la morale!* Or un religieux se trouvait là, qui paraissait attentif au différend, et qui, interpellé tour à tour par l'un et par l'autre, lâchait de temps en temps un *hum!* du ton d'un homme qui en dit moins qu'il ne pense; les deux amis attendaient sa décision. Mais, en arrivant devant les *Bons-Hommes*, le religieux demanda à être mis à terre et prit sa besace au fond du bateau; ce n'était qu'un moine mendiant. Son *hum!* discret et lâché à propos l'avait fait juger capable. 'Voyez, petit garçon, dit alors Molière à Baron enfant qui était là, voyez ce que fait le silence quand il est observé avec conduite.'

Quant à la scène sérieuse, mélancolique, du jardin, entre Chapelle et Molière, que nous avons donnée, Grimarest la raconte à peu près dans les mêmes termes, mais il y fait

figurer le physicien Rohault au lieu de Chapelle. Il est très possible que Molière ait parlé à Rohault de ses chagrins dans le même sens qu'à son autre ami ; mais on est tenté plus volontiers d'accueillir la version précédente, bien qu'elle fasse partie d'un libelle scandaleux (*la Fameuse Comédienne*) publié contre la veuve de Molière, la Guérin, qui, comme tant de veuves de grands hommes, s'était remariée peu dignement. On trouve dans ce même écrit, qui ne semble pas, du reste, dirigé contre Molière lui-même, d'étranges détails racontés en passant sur sa liaison première avec le jeune Baron, — Baron qui jouait alors Myrtil dans *Mélicerte*. La pensée se reporte involontairement à certains sonnets de Shakespeare. Mais ignorons, repoussons pour Molière ce que dément tout d'abord son génie *si franc du collier*, comme la duchesse palatine d'Orléans le disait de Louis XIV, et ce que dans Shakespeare au moins on peut tenter d'expliquer honorablement et d'idéaliser.

Si Molière n'a pas laissé de sonnets, à la façon de quelques grands poètes, sur ses sentiments personnels, ses amours, ses douleurs, en a-t-il transporté indirectement quelque chose dans ses comédies ? et en quelle mesure l'a-t-il fait ? On trouve dans sa vie, par M. Taschereau, plusieurs rapprochements ingénieux des principales circonstances domestiques avec les endroits des pièces qui peuvent y correspondre. 'Molière, disait La Grange, son camarade et le premier éditeur de ses œuvres complètes, Molière faisait d'admirables applications dans ses comédies, où l'on peut dire qu'il a joué tout le monde, puisqu'il s'y est joué le premier, en plusieurs endroits, sur les affaires de sa famille, et qui regardoient ce qui se passoit dans son domestique ; c'est ce que ses plus particuliers amis ont remarqué bien des fois.' Ainsi, au troisième acte du *Bourgeois Gentilhomme*, Molière a donné un portrait ressemblant de sa femme ; ainsi, dans la scène première de *l'Impromptu de Versailles*, il place un trait piquant sur la date de son mariage ; ainsi, dans la cinquième scène du second acte de *l'Avare*, il se raille lui-même sur sa fluxion et sa toux ; ainsi encore, dans *l'Avare*, il accommode au rôle de La Flèche la marche boiteuse de Béjart aîné, comme il avait attribué au Jodelet des *Précieuses* la pâleur de visage

du comédien Brécourt. Il est infiniment probable qu'il a songé dans Arnolphe, dans Alceste, à son âge, à sa situation, à sa jalousie, et que sous le travestissement d'Argan il donne cours à son antipathie personnelle contre la Faculté. Mais une distinction essentielle est à faire, et l'on ne saurait trop la méditer parce qu'elle touche au fond même du génie dramatique. Les traits précédents ne portent que sur des conformités assez vagues et générales ou sur de très simples détails, et en réalité aucun des personnages de Molière n'est *lui*. La plupart même de ces traits tout à l'heure indiqués 10 ne doivent être pris que pour des artifices et de menus à-propos de l'acteur excellent, ou pour quelque'une de ces confusions passagères entre l'acteur et le personnage, familières aux comiques de tous les temps et qui aident au rire. Il n'en faut pas dire moins de ces prétendues copies que Molière aurait faites de certains originaux. Alceste serait le portrait de M. de Montausier, le Bourgeois Gentilhomme celui de Rohault, l'Avare celui du président de Bercy ; que sais-je ? ici c'est le comte de Grammont, là le duc de La Feuillade, qui fait les frais de la pièce. Les 20 Dangeau, les Tallemant, les Guy Patin, les Cizeron-Rival, ces amateurs d'*ana*, donnent là-dedans avec un zèle ingénu et nous tiennent au courant de leurs découvertes anecdotiques sans nombre ; tout cela est futile. Non, Alceste n'est pas plus M. de Montausier qu'il n'est Molière, qu'il n'est Despréaux dont il reproduit également quelque trait. Non, le chasseur même des *Fâcheux* n'est pas tout uniment M. de Soyecourt, et Trissotin n'est l'abbé Cotin qu'un moment. Les personnages de Molière, en un mot, ne sont pas des copies, mais des créations. Je crois à ce que dit 30 Molière des prétendus portraits dans son *Impromptu de Versailles*, mais par des raisons plus radicales que celles qu'il donne. Il y a des traits à l'infini chez Molière, mais pas ou peu de portraits. La Bruyère et les peintres critiques font des portraits, patiemment, ingénieusement, ils collationnent les observations, et, en face d'un ou de plusieurs modèles, ils reportent sans cesse sur leur toile un détail à côté d'un autre. C'est la différence d'Onuphre à Tartufe ; La Bruyère qui critique Molière ne la sentait pas. Molière, lui, invente, engendre ses personnages, qui ont bien ça et là 40

des airs de ressembler à tels ou tels, mais qui, au total, ne sont qu'eux-mêmes. L'entendre autrement, c'est ignorer ce qu'il y a de multiple et de complexe dans cette mystérieuse physiologie dramatique dont l'auteur seul a le secret. Il peut se rencontrer quelques traits d'emprunts dans un vrai personnage comique ; mais entre cette réalité copiée un moment, puis abandonnée, et l'invention, la création qui la continue, qui la porte, qui la transfigure, la limite est insaisissable. Le grand nombre superficiel salue au passage  
 10 un trait de sa connaissance et s'écrie : 'C'est le portrait de tel homme.' On attache pour plus de commodité une étiquette connue à un personnage nouveau. Mais véritablement l'auteur seul sait jusqu'où va la copie et où l'invention commence ; seul il distingue la ligne sinueuse, la jointure plus savante et plus divinement accomplie que celle de l'épaule de Pélops.

Dans cette famille d'esprits qui compte, en divers temps et à divers rangs, Cervantes, Rabelais, Le Sage, Fielding, Beaumarchais et Walter Scott, Molière est, avec Shakespeare,  
 20 l'exemple le plus complet de la faculté dramatique, et, à proprement parler, créatrice, que je voudrais exactement déterminer. Shakespeare a de plus que Molière les touches pathétiques et les éclats du terrible : Macbeth, le roi Lear, Ophélie ; mais Molière rachète à certains égards cette perte par le nombre, la perfection, la contexture profonde et continue de ses principaux caractères. Chez tous ces grands hommes évidemment, chez Molière plus évidemment encore, le génie dramatique n'est pas une extension, un épanouissement au dehors d'une faculté lyrique et personnelle qui,  
 30 partant de ses propres sentiments intérieurs, travaillerait à les transporter et à les faire revivre le plus possible sous d'autres masques (Byron, dans ses tragédies), pas plus que ce n'est l'application pure et simple d'une faculté d'observation critique, analytique, qui relèverait avec soin dans des personnages de sa composition les traits épars qu'elle aurait rassemblés (Gresset dans *le Méchant*). Il y a toute une classe de dramatiques véritables qui ont quelque chose de lyrique en un sens, ou de presque aveugle dans leur inspiration, un échauffement qui naît d'un vif sentiment actuel  
 40 et qu'ils communiquent directement à leurs personnages.

Molière disait du grand Corneille : ' Il a un lutin qui vient de temps en temps lui souffler d'excellents vers, et qui ensuite le laisse là en disant : Voyons comme il s'en tirera quand il sera seul ; et il ne fait rien qui vaille, et le lutin s'en amuse.' N'est-ce pas dans ce même sens, et non dans celui qu'a supposé Voltaire, que Richelieu reprochait à Corneille de n'avoir pas *l'esprit de suite* ? Corneille, en effet, Crébillon, Schiller, Ducis, le vieux Marlowe, sont ainsi sujets à des lutins, à des émotions directes et soudaines, dans les accès de leur veine dramatique. Ils ne gouvernent pas leur 10 génie selon la plénitude et la suite de la liberté humaine. Souvent sublimes et superbes, ils obéissent à je ne sais quel cri de l'instinct et à une noble chaleur du sang, comme les animaux généreux, lions ou taureaux ; ils ne savent pas bien ce qu'ils font. Molière, comme Shakespeare, le sait ; comme ce grand devancier, il se meut, on peut le dire, dans une sphère plus librement étendue, et par cela supérieure, se gouvernant lui-même, dominant son feu, ardent à l'œuvre, mais lucide dans son ardeur. Et sa lucidité néanmoins, sa 20 froideur habituelle de caractère au centre de l'œuvre si mouvante, n'aspirait en rien à l'impartialité calculée et glacée, comme on l'a vu de Gœthe, le Talleyrand de l'art : ces raffinements critiques au sein de la poésie n'étaient pas alors inventés. Molière et Shakespeare sont de la race primitive, deux frères, avec cette différence, je me le figure, que dans la vie commune Shakespeare, le poète des pleurs et de l'effroi, développait volontiers une nature plus riante et plus heureuse, et que Molière, le comique réjouissant, se laissait aller à plus de mélancolie et de silence.

Le génie lyrique, élégiaque, intime, personnel (je voudrais 30 lui donner tous les noms plutôt que celui de *subjectif*, qui sent trop l'école), ce génie qui est l'antagoniste-né du dramatique, se chante, se plaint, se raconte et se décrit sans cesse. S'il s'applique au dehors, il est tenté à chaque pas de se mirer dans les choses, de se sentir dans les personnes, d'intervenir et de se substituer partout en se déguisant à peine ; il est le contraire de la diversité. Molière, en son Épître à Mignard, a dit du dessin des physionomies et des visages :

Et c'est là qu'un grand peintre, avec pleine largesse,  
 D'une féconde idée étale la richesse,  
 Faisant briller partout de la diversité  
 Et ne tombant jamais dans un air répété ;  
 Mais un peintre commun trouve une peine extrême  
 A sortir dans ses airs de l'amour de soi-même.  
 De redites sans nombre il fatigue les yeux,  
 Et, plein de son image, il se peint en tous lieux.

Notre poète caractérisait, sans y songer, le génie lyrique qui,  
 10 du reste, n'était pas développé et isolé de son temps comme  
 depuis. La Fontaine, qui en avait de naïves effusions, y  
 associait une remarquable faculté dramatique qu'il mit si  
 bien en jeu dans ses fables. Racine, génie admirablement  
 heureux et proportionné, capable de tout dans une belle  
 mesure, aurait excellé à se chanter, à se soupirer et à se  
 décrire, si ç'avait été la mode alors, de même qu'en se  
 tournant à la réalité du dehors il aurait excellé au portrait,  
 à l'épigramme fine et à la raillerie, comme cela se voit par  
 la lettre à l'auteur des *Imaginaires*. *Les Plaideurs* trahis-  
 20 sent en lui la vocation la plus opposée à celle d'*Esther*. Son  
 principal talent naturel était pourtant, je le crois, vers  
 l'épanchement de l'élégie ; mais on ne peut trop le décider,  
 tant il a su convenablement s'identifier avec ses nobles  
 personnages, dans la région mixte, idéale et modérément  
 dramatique, où il se déploie à ravir.

Une marque souveraine du génie dramatique fortement  
 caractérisé, c'est, selon moi, la fécondité de production, c'est  
 le maniement de tout un monde qu'on évoque autour de  
 soi et qu'on peuple sans relâche. J'ai cherché à soutenir  
 30 ailleurs que chaque esprit sensible, délicat et attentif, peut  
 faire avec soi-même, et moyennant le souvenir choisi et  
 réfléchi de ses propres situations, un bon roman, mais un  
 seul ; j'en dirai presque autant du drame. On peut faire  
 jusqu'à un certain point une bonne comédie, un bon drame,  
 en sa vie ; témoin Gresset et Piron. C'est dans la récidive,  
 dans la production facile et infatigable, que se déclare le  
 don dramatique. Tous les grands dramatiques, quelques-  
 uns même fabuleux en cela, ont montré cette fertilité  
 primitive de génie, une fécondité digne des patriarches.

Voilà bien la preuve du don, de ce qui n'est pas explicable par la seule observation sagace, par le seul talent de peindre : faculté magique de certains hommes, qui, enfants, leur fait jouer des scènes, imiter, reproduire et inventer des caractères avant presque d'en avoir observé ; qui plus tard, quand la connaissance du monde leur est venue, réalise à leur gré des originaux en foule, qu'on reconnaît pour vrais sans les pouvoir confondre avec aucun des êtres déjà existants, l'inventeur s'effaçant et se perdant lui-même dans cette foule bruyante, comme un spectateur obscur. L'ingénieur 10 critique allemand Tieck a essayé de discerner la personne de Shakespeare dans quelques profils secondaires de ses drames, dans les Horatio, les Antonio, aimables et heureuses figures. On a cru voir ainsi la physionomie bienveillante de Scott dans les Mordaunt Morton et autres personnages analogues de ses romans<sup>1</sup>. On ne peut même en conjecturer autant pour Molière.

<sup>1</sup> Le jugement qui suit, sur Walter Scott, revient assez naturellement ici : ' C'était, dans le roman, un de ces génies qu'on est convenu d'appeler impartiaux et désintéressés, parce qu'ils savent réfléchir la vie comme elle est en elle-même, peindre l'homme dans toutes les variétés de la passion ou des circonstances, et qu'ils ne mêlent en apparence à ces peintures et à ces représentations fidèles rien de leur propre impression ni de leur propre personnalité. Ces sortes de génies, qui ont le don de s'oublier eux-mêmes et de se transformer en une infinité de personnages qu'ils font vivre, parler et agir en mille manières pathétiques ou divertissantes, sont souvent capables de passions fort ardentes pour leur propre compte, quoiqu'ils ne les expriment jamais directement. Il est difficile de croire, par exemple, que Shakespeare et Molière, les deux plus hauts types de cette classe d'esprits, n'aient pas senti avec une passion profonde et parfois amère les choses de la vie. Il n'en a pas été ainsi de Scott, qui, pour être de la même famille, ne possédait d'ailleurs ni leur vigueur de combinaison, ni leur portée philosophique, ni leur génie de style. D'un naturel bienveillant, facile, agréablement enjoué ; d'un esprit avide de culture et de connaissances diverses ; s'accommodant aux mœurs dominantes et aux opinions accréditées ; d'une âme assez tempérée, autant qu'il semble ; habituellement heureux et favorisé par les conjonctures, il s'est développé sur une surface brillante et animée, atteignant sans effort à celles de ses créations qui doivent rester les plus immortelles, y assistant pour ainsi dire avec complaisance en même temps qu'elles lui échappaient, et ne gravant nulle part sur aucune d'elles ce je ne sais quoi de trop âcre et de trop intime qui trahit toujours les mystères de l'auteur. S'il s'est peint dans quelque personnage de ses romans, c'a été dans des caractères comme celui de Morton des *Puritains*, c'est-à-dire dans un type pâle, indécis, honnête et bon.'

Mademoiselle Poisson, femme du comédien de ce nom, a donné de Molière le portrait suivant <sup>1</sup>, que ceux qu'a laissés Mignard ne démentent pas pour les traits physiques, et qui satisfait l'esprit par l'image franche qu'il suggère : 'Molière, dit-elle, n'était ni trop gras, ni trop maigre ; il avoit la taille plus grande que petite ; le port noble, la jambe belle ; il marchoit gravement, avoit l'air très-sérieux, le nez gros, la bouche grande, les lèvres épaisses, le teint brun, les sourcils noirs et forts, et les divers mouvements qu'il leur donnoit

10 lui rendoient la physionomie extrêmement comique. A l'égard de son caractère, il étoit doux, complaisant, généreux ; il aimoit fort à haranguer, et quand il lisoit ses pièces aux comédiens il vouloit qu'ils y amenassent leurs enfants, pour tirer des conjectures de leurs mouvements naturels.' Ce qui apparaît en ce peu de lignes de la mâle beauté du visage de Molière m'a rappelé ce que Tieck raconte de la *face tout humaine* de Shakespeare. Shakespeare, jeune, inconnu encore, attendait dans la chambre d'une auberge l'arrivée de lord Southampton, qui allait devenir son protecteur et son ami. Il écoutait en silence le poète Marlowe,

20 qui s'abandonnait à sa verve bruyante sans prendre garde au jeune inconnu. Lord Southampton, étant arrivé dans la ville, dépêcha son page à l'hôtellerie : 'Tu vas aller, lui dit-il en l'envoyant, dans la chambre commune ; là, regarde attentivement tous les visages : les uns, remarque-le bien, te paraîtront ressembler à des figures d'animaux moins nobles, les autres à des figures d'animaux plus nobles ; cherche toujours jusqu'à ce que tu aies rencontré un visage qui ne te paraisse ressembler à rien autre qu'à un visage

30 humain. C'est là l'homme que je cherche ; salue-le de ma part et amène-le-moi.' Et le jeune page s'empressa d'aller, et, en entrant dans la chambre commune, il se mit à examiner les visages ; et après un lent examen, trouvant le visage du poète Marlowe le plus beau de tous, il crut que c'était l'homme, et il l'amena à son maître. La physionomie de Marlowe, en effet, ne manquait pas de ressemblance avec le front d'un noble taureau, et le page, comme un enfant qu'il étoit encore, en avait été frappé plus que de tout autre. Mais lord Southampton lui fit ensuite remarquer son erreur,

<sup>1</sup> *Mercur de France*, mai 1740.

et lui expliqua comment le visage humain et proportionné de Shakespeare, qui frappait peut-être moins au premier abord, était pourtant le plus beau. Ce que Tieck a dit là si ingénieusement des visages, il le veut dire surtout, on le sent, de l'intérieur des génies<sup>1</sup>.

Molière ne séparait pas les œuvres dramatiques de la représentation qu'on en faisait, et il n'était pas moins directeur et acteur excellent qu'admirable poète. Il aimait, avon- nous dit, le théâtre, les planches, le public; il tenait à ses prérogatives de directeur, à haranguer en certains cas solen- 10 nels, à intervenir devant le parterre parfois orageux. On raconte qu'un jour il apaisa par sa harangue MM. les mousquetaires furieux de ce qu'on leur avait supprimé leurs entrées. Comme acteur, ses contemporains s'accordent à lui reconnaître une grande perfection dans le jeu comique,

<sup>1</sup> On peut tirer de cette théorie une conclusion immédiatement applicable à un éminent poète de nos jours. Les grands génies dramatiques créent toujours leurs personnages avec les éléments intérieurs dont ils disposent; il les créent à *leur image*, non pas en se peignant individuellement en eux, mais en les peignant de la même nature humaine qu'ils sont eux-mêmes, sauf les différences de proportions qu'ils combinent à dessein. C'est pour cela que les grands génies dramatiques doivent unir tous les éléments de l'âme humaine à *un plus haut degré, mais dans les mêmes proportions* que le commun des hommes; qu'ils doivent posséder un équilibre moyen entre des doses plus fortes d'imagination, de sensibilité, de raison. Or, supposez une nature très lyrique, c'est-à-dire un peu singulière, exceptionnelle, chez laquelle les éléments de l'âme humaine fortement combinés ne sont pas dans les mêmes proportions que chez le commun des hommes; chez laquelle, par exemple, l'imagination est double ou triple, la raison moindre, inégale, la logique opiniâtre et subtile, la sensibilité violente, ne se produisant jamais qu'à l'état héroïque de passion sans remplir doucement les intervalles. Qu'une telle nature de poète lyrique veuille créer des personnages vivants, un monde d'ambitieux, d'amants, de pères, etc., il arrivera que, n'ayant pas en soi la mesure juste, la *moyenne*, en quelque sorte, de l'âme humaine, le poète se méprendra sur toutes les proportions des caractères, et ne parviendra pas à les poser dans un rapport naturel de terreur et de pitié avec les impressions de tous. C'est ce qui est arrivé à notre célèbre contemporain en ses drames. La base humaine, sur laquelle les passions de ses personnages se relèvent et sont en jeu, ne semble pas la même entre le poète et les spectateurs. Tant qu'il se tient dans le genre lyrique au contraire, et qu'il ne parle qu'en son nom, ces singularités fortes peuvent n'être que des traits de caractère qu'on admet, ou que même on admire. — Il s'agit, dans ce qui précède, des drames de Victor Hugo, desquels, au lendemain des *Bur-graves*, quelqu'un disait: 'Ce sont les marionnettes de l'île des Cyclopes.'

mais une perfection acquise à force d'étude et de volonté. 'La nature, dit encore mademoiselle Poisson, lui avoit refusé ces dons extérieurs si nécessaires au théâtre, surtout pour les rôles tragiques. Une voix sourde, des inflexions dures, une volubilité de langue qui précipitoit trop sa déclamation, le rendoient de ce côté fort inférieur aux acteurs de l'hôtel de Bourgogne. Il se rendit justice et se renferma dans un genre où ses défauts étoient plus supportables. Il eut même bien des difficultés pour y réussir

10 et ne se corrigea de cette volubilité, si contraire à la belle articulation, que par des efforts continuels qui lui causèrent un hoquet qu'il a conservé jusqu'à la mort et dont il savoit tirer parti en certaines occasions. Pour varier ses inflexions, il mit le premier en usage certains tons inusités, qui le firent d'abord accuser d'un peu d'affectation, mais auxquels on s'accoutuma. Non-seulement il plaisoit dans les rôles de Mascarille, de Sganarelle, d'Hali, etc., etc.; il excelloit encore dans les rôles de haut comique, tels que ceux d'Arnolphe, d'Orgon, d'Harpagon. C'est alors que par la vérité

20 des sentiments, par l'intelligence des expressions et par toutes les finesses de l'art, il séduisoit les spectateurs au point qu'ils ne distinguoient plus le personnage représenté d'avec le comédien qui le représentoit. Aussi se chargeoit-il toujours des rôles les plus longs et les plus difficiles.' Tous les contemporains, De Visé, Segrain, sont unanimes sur ce succès prodigieux obtenu par Molière dès qu'il consentait à déposer la couronne tragique de laurier pour laquelle il avoit un faible. Dans ce qu'on appelle les rôles à *manteau* où il jouait, le seul Grandmesnil peut-être l'a égalé depuis. Mais

30 dans le tragique aussi, sa direction, si ce n'est son exécution, étoit parfaite. La lutte qu'il soutint avec l'hôtel de Bourgogne, et dont *l'Impromptu de Versailles* constate plus d'un détail piquant, n'est autre que celle du débit vrai contre l'emphase déclamatoire, de la nature contre l'école. Mascarille, dans *les Précieuses*, se moque des comédiens ignorants qui récitent comme l'on parle; Molière et sa troupe étoient de ceux-ci. On croirait dans *l'Impromptu* entendre les conseils de notre Talma sur *Nicomède*. Comme Talma encore, Molière étoit grand et somptueux en manière de

40 vivre, riche à trente mille livres de revenu, qu'il dépensait

amplement en libéralités, en réceptions, en bienfaits. Son domestique ne se bornait pas à cette bonne Laforest, confidente célèbre de ses vers, et les gens de qualité, à qui il rendait volontiers leurs régals, ne trouvaient nullement chez lui un ménage bourgeois et à la Corneille. Il habitait, dans la dernière partie de sa vie, une maison de la rue de Richelieu, à la hauteur et en face de la rue Traversière, vers le n<sup>o</sup> 34 d'aujourd'hui.

Molière, arrivé à l'âge de quarante ans, au comble de son art, et, ce semble, de la gloire, affectionné du roi, protégé 10 et recherché des plus grands, mandé fréquemment par M. le Prince, allant chez M. de La Rochefoucauld lire *les Femmes savantes*, et chez le vieux cardinal de Retz lire *le Bourgeois Gentilhomme*, Molière, indépendamment de ses désaccords domestiques, était-il, je ne dis pas heureux dans la vie, mais satisfait de sa position selon le monde? on peut affirmer que non. Éteignez, atténuez, déguisez le fait sous toutes les réserves imaginables; malgré l'éclat du talent et de la faveur, il restait dans la condition de Molière quelque chose dont il souffrait. Il souffrait de manquer parfois d'une certaine 20 considération sérieuse, élevée; le comédien en lui nuisait au poète. Tout le monde riait de ses pièces, mais tous ne les estimaient pas assez; trop de gens ne le prenaient, il le sentait bien, que comme le meilleur sujet de divertissement :

Molière avec Tartufe y doit jouer son rôle.

On le faisait venir pour égayer *ce bon vieux cardinal*, pour l'émoustiller un peu; madame de Sévigné en parle sur ce ton. Chapelle l'appelait *grand homme*; mais ses amis considérables, et Boileau le premier, regrettaient en lui le mélange du bouffon. On voit, après sa mort, De Visé, dans une 30 lettre à Grimarest, contester le *monsieur* à Molière; et à son convoi, une femme du peuple à qui l'on demandait quel était ce mort qu'on enterrait: 'Eh! répondit-elle, c'est ce Molière.' Une autre femme qui était à sa fenêtre et qui entendit ce propos, s'écria: 'Comment, malheureuse! il est bien monsieur pour toi.'—Molière, observateur clairvoyant et inexorable comme il l'était, devait ne rien perdre de mille chétives circonstances qu'il dévorait avec mépris. Certains honneurs même le dédommageaient médiocrement, et parfois

le flattaient assez amèrement, je pense, comme, par exemple, l'honneur de faire, en qualité de domestique, le lit de Louis XIV. Lorsque Louis XIV encore, pour fermer la bouche aux calomnies, était parrain avec la duchesse d'Orléans du premier enfant de Molière, et couvrait ainsi le mariage du comédien de son manteau fleurdelisé ; lorsqu'en une autre circonstance il le faisait asseoir à sa table, et disait tout haut, en lui servant une aile de son *en-cas-de-nuit* : 'Me voilà occupé de faire manger Molière, que mes officiers ne trouvent pas assez bonne compagnie pour eux,' le fier offensé était-il et demeurait-il aussi touché de la réparation que de l'injure ? Vauvenargues, dans son dialogue de Molière et d'un jeune homme, a fait exprimer au poète-comédien, d'une manière touchante et grave, ce sentiment d'une position incomplète. Il aura pris l'idée de ce dialogue dans un entretien réel, rapporté par Grimarest, et où le poète dissuada un jeune homme qui le venait consulter sur sa vocation pour le théâtre.

Dix mois avant sa mort, Molière, par la médiation d'amis communs, s'était rapproché de sa femme qu'il aimait encore, et il était même devenu père d'un enfant qui ne vécut pas. Le changement de régime, causé par cette reprise de vie conjugale, avait accru son irritation de poitrine. Deux mois avant sa mort, il reçut cette visite de Boileau dont nous avons parlé. Le jour de la quatrième représentation du *Malade imaginaire*, Molière se sentit plus indisposé que de coutume : mais je laisse parler Grimarest, qui a dû tenir de Baron les détails de la scène, et dont la naïveté plate me semble préférable sur ce point à la correction plus concise de ceux qui l'ont reproduite. Ce jour-là donc, 'Molière, se trouvant tourmenté de sa fluxion beaucoup plus qu'à l'ordinaire, fit appeler sa femme, à qui il dit, en présence de Baron : Tant que ma vie a été mêlée également de douleur et de plaisir, je me suis cru heureux ; mais aujourd'hui que je suis accablé de peines sans pouvoir compter sur aucuns moments de satisfaction et de douceur, je vois bien qu'il me faut quitter la partie ; je ne puis plus tenir contre les douleurs et les déplaisirs, qui ne me donnent pas un instant de relâche. Mais, ajouta-t-il en réfléchissant, qu'un homme souffre avant que de mourir ! Cependant je sens bien que je

finis. — La Molière et Baron furent vivement touchés du discours de M. de Molière, auquel ils ne s'attendoient pas, quelque incommode qu'il fût. Ils le conjurèrent, les larmes aux yeux, de ne point jouer ce jour-là et de prendre du repos pour se remettre. — Comment voulez-vous que je fasse ? leur dit-il ; il y a cinquante pauvres ouvriers qui n'ont que leur journée pour vivre ; que feront-ils si l'on ne joue pas ? Je me reprocherois d'avoir négligé de leur donner du pain un seul jour, le pouvant faire absolument. — Mais il envoya chercher les comédiens, à qui il dit que, 10 se sentant plus incommode que de coutume, il ne joueroit point ce jour-là s'ils n'étoient prêts à quatre heures précises pour jouer la comédie. Sans cela, leur dit-il, je ne puis m'y trouver, et vous pourrez rendre l'argent. Les comédiens tinrent les lustres allumés et la toile levée précisément à quatre heures. Molière représenta avec beaucoup de difficulté, et la moitié des spectateurs s'aperçurent qu'en prononçant *Juro*, dans la cérémonie du *Malade imaginaire*, il lui prit une convulsion. Ayant remarqué lui-même que l'on s'en étoit aperçu, il se fit un effort et cacha par un ris 20 forcé ce qui venoit de lui arriver.

‘ Quand la pièce fut finie, il prit sa robe de chambre et fut dans la loge de Baron, et lui demanda ce que l'on disoit de sa pièce. M. Baron lui répondit que ses ouvrages avoient toujours une heureuse réussite à les examiner de près, et que, plus on les représentoit, plus on les goûtoit. Mais, ajouta-t-il, vous me paraissez plus mal que tantôt. — Cela est vrai, lui répondit Molière, j'ai un froid qui me tue. — Baron, après lui avoir touché les mains qu'il trouva glacées, les lui mit dans son manchon pour les lui réchauffer : il 30 envoya chercher ses porteurs pour le porter promptement chez lui, et il ne quitta point sa chaise, de peur qu'il ne lui arrivât quelque accident du Palais-Royal à la rue Richelieu, où il logeoit. Quand il fut dans sa chambre, Baron voulut lui faire prendre du bouillon, dont la Molière avoit toujours provision pour elle, car on ne pouvoit avoir plus de soin de sa personne qu'elle en avoit. — Eh ! non, dit-il, les bouillons de ma femme sont de vraie eau-forte pour moi ; vous savez tous les ingrédients qu'elle y fait mettre. Donnez-moi plutôt un petit morceau de fromage 40

de Parmesan. — Laforest lui en apporta ; il en mangea avec un peu de pain, et il se fit mettre au lit. Il n'y eut pas été un moment qu'il envoya demander à sa femme un oreiller rempli d'une drogue qu'elle lui avoit promis pour dormir. Tout ce qui n'entre point dans le corps, dit-il, je l'éprouve volontiers ; mais les remèdes qu'il faut prendre me font peur ; il ne faut rien pour me faire perdre ce qui me reste de vie. Un instant après il lui prit une toux extrêmement forte, et après avoir craché il demanda de la lumière. Voici, dit-il, du changement. Baron, ayant vu le sang qu'il venoit de rendre, s'écria avec frayeur. — Ne vous épouvantez point, lui dit Molière, vous m'en avez vu rendre bien davantage. Cependant, ajouta-t-il, allez dire à ma femme qu'elle monte. Il resta assisté de deux sœurs religieuses, de celles qui viennent ordinairement à Paris quêter pendant le carême, et auxquelles il donnoit l'hospitalité. Elles lui donnèrent à ce dernier moment de sa vie tout les ecours édifiant que l'on pouvoit attendre de leur charité, et il leur fit paroître tous les sentiments d'un bon chrétien et toute la résignation qu'il devoit à la volonté du Seigneur. Enfin il rendit l'esprit entre les bras de ces deux bonnes sœurs ; le sang qui sortoit par sa bouche en abondance l'étouffa. Ainsi, quand sa femme et Baron remontèrent, ils le trouvèrent mort.

C'était le vendredi 17 février 1673, à dix heures du soir, une heure au plus après avoir quitté le théâtre, que Molière rendit ainsi le dernier soupir, âgé de cinquante et un ans, un mois et deux ou trois jours. Le curé de Saint-Eustache, sa paroisse, lui refusa la sépulture ecclésiastique, comme n'ayant pas été réconcilié avec l'Église. La veuve de Molière adressa, le 20 février, une requête à l'archevêque de Paris, Harlay de Champvalon. Accompagnée du curé d'Auteuil, elle courut à Versailles se jeter aux pieds du roi ; mais le bon curé saisit l'occasion pour se justifier lui-même du soupçon de jansénisme, et le roi le fit taire. Et puis, il faut tout dire, Molière était mort, il ne pouvait plus désormais amuser Louis XIV ; et l'égoïsme immense du monarque, cet égoïsme hideux, incurable qui nous est mis à nu par Saint-Simon, reprenait le dessus. Louis XIV congédia brusquement le curé et la veuve ; en même temps il écrivit à l'archevêque

d'aviser à quelque moyen terme. Il fut décidé qu'on accorderait *un peu de terre*, mais que le corps s'en irait directement et sans être présenté à l'église. Le 21 février, au soir, le corps, accompagné de deux ecclésiastiques, fut porté au cimetière de Saint-Joseph, rue Montmartre. Deux cents personnes environ suivaient, tenant chacune un flambeau ; il ne se chanta aucun chant funèbre. Dans la journée même des obsèques, la foule, toujours fanatique, s'était assemblée autour de la maison mortuaire avec des apparences hostiles ; on la dissipa en lui jetant de l'argent. 10 Il fut moins aisé de la dissiper au convoi de Louis XIV.

A peine mort, de toutes parts on apprécia Molière. On sait les magnifiques vers de Boileau, qui s'y éleva à l'éloquence<sup>1</sup> et qui eut un accent de Bossuet sur une mort où Bossuet eut la violence d'un Le Tellier. La réputation de Molière a brillé croissante et incontestée depuis. Le XVIII<sup>e</sup> siècle a fait plus que la confirmer, il l'a proclamée avec une sorte d'orgueil philosophique. Il ne se fit entendre contre que les réclamations morales de Jean-Jacques et quelques réserves du bon Thomas, l'ami de madame Necker, en 20 faveur des femmes savantes. Ginguéné a publié une brochure pour montrer Rabelais précurseur et instrument de la Révolution française ; c'était inutile à prouver sur Molière. Tous les préjugés et tous les abus flagrants avaient évidemment passé par ses mains, et, comme instrument de circonstance, Beaumarchais lui-même n'était pas plus présent que lui ; le *Tartufe*, à la veille de 89, parlait aussi net que *Figaro*. Après 94, et jusqu'en 1800 et au delà, il y eut un incomparable moment de triomphe pour Molière, et par les transports d'un public ramené au rire de la scène, 30 et par l'esprit philosophique régnant alors et vivement satisfait, et par l'ensemble, la perfection des comédiens français chargés des rôles comiques, et l'excellence de Grand-

<sup>1</sup> *Avant qu'un peu de terre*, etc., dans l'Épître à Racine. Je ferai remarquer que, malgré la brouillerie ancienne de Molière et de Racine, c'était par l'éclatant exemple de Molière que Boileau songeait à consoler l'auteur de *Phèdre* des critiques injustes qu'il essayait. Il n'entraît pas dans la pensée de Boileau que cet éloge de Molière pût déplaire à Racine : il y avait équité et décence jusque dans les brouilleries des grands hommes de ce temps-là.

mesnil en particulier<sup>1</sup>. La Révolution close, Napoléon, qui restaurait nombre de vieilleries sociales qu'avait ébréchées autrefois Molière, lui rendit un singulier et tacite hommage ; en rétablissant les Princes, Ducs, Comtes et Barons, il désespéra des Marquis, et sa volonté impériale s'arrêta devant Mascarille. Notre jeune siècle, en recevant cette gloire qu'il n'a jamais révoquée en doute, s'en est surtout servi quelque temps comme d'un auxiliaire, comme d'une arme de défense ou de renversement. Mais bientôt, en l'em-

10 brassant d'une plus équitable manière, en la comparant, selon la philosophie et l'art, avec d'autres renommées des nations voisines, il l'a mieux comprise encore et respectée. Sans cesse agrandie de la sorte, la réputation de Molière (merveilleux privilège !) n'est parvenue qu'à s'égaliser au vrai et n'a pu être surfaite. Le génie de Molière est désormais un des ornements et des titres du génie même de l'humanité. La Rochefoucauld, en son style ingénieux, a dit que l'absence éteint les petites passions et accroît les grandes, comme un vent violent qui souffle les chandelles et allume les incendies :

20 on en peut dire autant de l'absence, de l'éloignement, et de la violence des siècles, par rapport aux gloires. Les petites s'y abîment, les grandes s'y achèvent et s'en augmentent. Mais parmi les grandes gloires elles-mêmes, qui durent et survivent, il en est beaucoup qui ne se maintiennent que de loin, pour ainsi dire, et dont le nom reste mieux que les œuvres dans la mémoire des hommes. Molière, lui, est du petit nombre toujours présent, au profit de qui se font et se feront toutes les conquêtes possibles de la civilisation nouvelle. Plus cette mer d'oubli du passé s'étend derrière

30 et se grossit de tant de débris, et plus aussi elle porte ces mortels fortunés et les exhausse ; un flot éternel les ramène tout d'abord au rivage des générations qui recommencent.

<sup>1</sup> Cet ensemble n'eut lieu qu'après la réunion du théâtre de l'Odéon avec celui du Palais-Royal ou *de la République* ; car les opinions politiques avaient aussi séparé la Comédie en deux camps. Revenue à son complet par une réconciliation, la Comédie-Française présentait alors, pour les pièces de Molière, Grandmesnil, Molé, Fleury, Dazincourt, Dugazon, Baptiste aîné, mesdemoiselles Contat, Devienne, mademoiselle Mars déjà ; le vieux Prévillo reparut même deux ou trois fois dans *le Malade imaginaire*. Un pareil moment ne se reproduira plus jamais pour le jeu de ces pièces immortelles.

Les réputations, les génies futurs, les livres, peuvent se multiplier, les civilisations peuvent se transformer dans l'avenir, pourvu qu'elles se continuent ; il y a cinq ou six grandes œuvres qui sont entrées dans le fonds inaliénable de la pensée humaine. Chaque homme de plus qui sait lire est un lecteur de plus pour Molière.

Janvier 1835.

## PIERRE CORNEILLE

EN fait de critique et d'histoire littéraire, il n'est point, ce me semble, de lecture plus récréante, plus délectable, et à la fois plus féconde en enseignements de toute espèce, que les biographies bien faites des grands hommes : non pas ces biographies minces et sèches, ces notices exigües et précieuses, où l'écrivain a la pensée de briller, et dont chaque paragraphe est effilé en épigramme ; mais de larges, copieuses, et parfois même diffuses histoires de l'homme et de ses œuvres : entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous ses aspects  
10 divers ; le faire vivre, se mouvoir et parler, comme il a dû faire ; le suivre en son intérieur et dans ses mœurs domestiques aussi avant que l'on peut ; le rattacher par tous les côtés à cette terre, à cette existence réelle, à ces habitudes de chaque jour, dont les grands hommes ne dépendent pas moins que nous autres, fond véritable sur lequel ils ont pied, d'où ils partent pour s'élever quelque temps, et où ils retombent sans cesse. Les Allemands et les Anglais, avec leur caractère complexe d'analyse et de poésie, s'entendent et se  
20 plaisent fort à ces excellents livres. Walter Scott déclare, pour son compte, qu'il ne sait point de plus intéressant ouvrage en toute la littérature anglaise que l'histoire du docteur Johnson par Boswell. En France, nous commençons aussi à estimer et à réclamer ces sortes d'études. De nos jours, les grands hommes dans les lettres, quand bien même, par leurs mémoires ou leurs confessions poétiques, ils seraient moins empressés d'aller au-devant des révélations personnelles, pourraient encore mourir, fort certains de ne point  
30 manquer après eux de démonstrateurs, d'analystes et de biographes. Il n'en a pas été toujours ainsi ; et lorsque nous venons à nous enquérir de la vie, surtout de l'enfance et des débuts de nos grands écrivains et poètes du dix-septième siècle, c'est à grand'peine que nous découvrons quelques traditions peu authentiques, quelques anecdotes douteuses, dispersées dans les *Ana*. La littérature et la poésie d'alors

étaient peu personnelles ; les auteurs n'entretenaient guère le public de leurs propres sentiments ni de leurs propres affaires ; les biographes s'étaient imaginé, je ne sais pourquoi, que l'histoire d'un écrivain était tout entière dans ses écrits, et leur critique superficielle ne poussait pas jusqu'à l'homme au fond du poète. D'ailleurs, comme en ce temps les réputations étaient lentes à se faire, et qu'on n'arrivait que tard à la célébrité, ce n'était que bien plus tard encore, et dans la vieillesse du grand homme, que quelque admirateur empressé de son génie, un Brossette, un Monchesnay, 10 s'avisait de penser à sa biographie ; ou encore cet historien était quelque parent pieux et dévoué, mais trop jeune pour avoir bien connu la jeunesse de son auteur, comme Fontenelle pour Corneille, et Louis Racine pour son père. De là, dans l'histoire de Corneille par son neveu, dans celle de Racine par son fils, mille ignorances, mille inexactitudes qui sautent aux yeux, et en particulier une légèreté courante sur les premières années littéraires, qui sont pourtant les plus décisives.

Lorsqu'on ne commence à connaître un grand homme que 20 dans le fort de sa gloire, on ne s'imagine pas qu'il ait jamais pu s'en passer, et la chose nous paraît si simple, que souvent on ne s'inquiète pas le moins du monde de s'expliquer comment cela est advenu ; de même que, lorsqu'on le connaît dès l'abord et avant son éclat, on ne soupçonne pas d'ordinaire ce qu'il devra être un jour : on vit auprès de lui sans songer à le regarder, et l'on néglige sur son compte ce qu'il importerait le plus d'en savoir. Les grands hommes eux-mêmes contribuent souvent à fortifier cette double illusion par leur façon d'agir : jeunes, inconnus, obscurs, ils s'effacent, se taisent, 30 éludent l'attention et n'affectent aucun rang, parce qu'ils n'en veulent qu'un, et que, pour y mettre la main, le temps n'est pas mûr encore ; plus tard, salués de tous et glorieux, ils rejettent dans l'ombre leurs commencements, d'ordinaire rudes et amers ; ils ne racontent pas volontiers leur propre formation, pas plus que le Nil n'étale ses sources. Or, cependant, le point essentiel dans une vie de grand écrivain, de grand poète, est celui-ci : saisir, embrasser et analyser tout l'homme au moment où, par un concours plus ou moins lent ou facile, son génie, son éducation et les circonstances se 40

sont accordés de telle sorte, qu'il ait enfanté son premier chef-d'œuvre. Si vous comprenez le poète à ce moment critique, si vous dénouez ce nœud auquel tout en lui se liera désormais, si vous trouvez, pour ainsi dire, la clef de cet anneau mystérieux, moitié de fer, moitié de diamant, qui rattache sa seconde existence, radieuse, éblouissante et solennelle, à son existence première, obscure, refoulée, solitaire, et dont plus d'une fois il voudrait dévorer la mémoire, alors on peut dire de vous que vous possédez à fond et que vous

10 savez votre poète; vous avez franchi avec lui les régions ténébreuses, comme Dante avec Virgile; vous êtes dignes de l'accompagner sans fatigue et comme de plain-pied à travers ses autres merveilles. De *René* au dernier ouvrage de M. de Chateaubriand, des premières *Méditations* à tout ce que pourra créer jamais M. de Lamartine, d'*Andromaque* à *Athalie*, du *Cid* à *Nicomède*, l'initiation est facile: on tient à la main le fil conducteur, il ne s'agit plus que de le dérouler. C'est un beau moment pour le critique comme pour le poète que celui où l'un et l'autre peuvent, chacun dans un juste

20 sens, s'écrier avec cet ancien: *Je l'ai trouvé!* Le poète trouve la région où son génie peut vivre et se déployer désormais; le critique trouve l'instinct et la loi de ce génie. Si le statuaire, qui est aussi à sa façon un magnifique biographe, et qui fixe en marbre aux yeux l'idée du poète, pouvait toujours choisir l'instant où le poète se ressemble le plus à lui-même, nul doute qu'il ne le saisit au jour et à l'heure où le premier rayon de gloire vient illuminer ce front puissant et sombre. A cette époque unique dans la vie, le génie, qui, depuis quelque temps adulte et viril,

30 habitait avec inquiétude, avec tristesse, en sa conscience, et qui avait peine à s'empêcher d'éclater, est tout d'un coup tiré de lui-même au bruit des acclamations, et s'épanouit à l'aurore d'un triomphe. Avec les années, il deviendra peut-être plus calme, plus reposé, plus mûr; mais aussi il perdra en naïveté d'expression, et se fera un voile qu'on devra percer pour arriver à lui: la fraîcheur du sentiment intime se sera effacée de son front; l'âme prendra garde de s'y trahir: une contenance plus étudiée ou du moins plus machinale aura remplacé la première attitude si libre et si

40 vive. Or, ce que le statuaire ferait s'il le pouvait, le critique

biographe, qui a sous la main toute la vie et tous les instants de son auteur, doit à plus forte raison le faire ; il doit réaliser par son analyse sagace et pénétrante ce que l'artiste figurerait divinement sous forme de symbole. La statue une fois debout, le type une fois découvert et exprimé, il n'aura plus qu'à le reproduire avec de légères modifications dans les développements successifs de la vie du poète, comme en une série de bas-reliefs. Je ne sais si toute cette théorie, mi-partie poétique et mi-partie critique, est fort claire ; mais je la crois fort vraie, et tant que les biographes des grands 10 poètes ne l'auront pas présente à l'esprit, ils feront des livres utiles, exacts, estimables sans doute, mais non des œuvres de haute critique et d'art ; ils rassembleront des anecdotes, détermineront des dates, exposeront des querelles littéraires : ce sera l'affaire du lecteur d'en faire jaillir le sens et d'y souffler la vie ; ils seront des chroniqueurs, non des statuaires ; ils tiendront les registres du temple, et ne seront pas les prêtres du dieu.

Cela posé, nous nous garderons d'en faire une sévère application à l'ouvrage plein de recherches et de faits que vient 20 de publier M. Taschereau sur Pierre Corneille<sup>1</sup>. Dans cette histoire, aussi bien que dans celle de Molière, M. Taschereau a eu pour but de recueillir et de lier tout ce qui nous est resté de traditions sur la vie de ces illustres auteurs, de fixer la chronologie de leurs pièces, et de raconter les débats dont elles furent l'occasion et le sujet. Il renonce assez volontiers à la prétention littéraire de juger les œuvres, de caractériser le talent, et s'en tient d'ordinaire là-dessus 30 aux conclusions que le temps et le goût ont consacrées. Quand les faits sont clair-semés ou manquent, ce qui arrive quelquefois, il ne s'efforce point d'y suppléer par les suppositions circonspectes et les inductions légitimes d'une critique sagement conjecturale ; mais il passe outre, et s'empresse d'arriver à des faits nouveaux : de là chez lui des intervalles et des lacunes que l'esprit du lecteur est involontairement provoqué à combler. Les vies complètes, poétiques, pittoresques, *vivantes* en un mot, de Corneille et de Molière, restent à faire ; mais à M. Taschereau appartient

<sup>1</sup> Ce morceau a été écrit à l'occasion de l'*Histoire de la Vie et des Ouvrages de Pierre Corneille*, par M. Jules Taschereau.

l'honneur solide d'en avoir, avec une scrupuleuse érudition, amassé, préparé, numéroté en quelque sorte les matériaux longtemps épars. Pour nous, dans le petit nombre d'idées que nous essaierons d'avancer sur Corneille, nous confessons devoir beaucoup au travail de son biographe; c'est bien souvent la lecture de son livre qui nous les a suggérées.

L'état général de la littérature au moment où un nouvel auteur y débute, l'éducation particulière qu'a reçue cet auteur, et le génie propre que lui a départi la nature, voilà 10 trois influences qu'il importe de démêler dans son premier chef-d'œuvre pour faire à chacune sa part, et déterminer nettement ce qui revient de droit au pur génie. Or, quand Corneille, né en 1606, parvint à l'âge où la poésie et le théâtre durent commencer à l'occuper, vers 1624, à voir les choses en gros, d'un peu loin, et comme il les vit d'abord du fond de sa province, trois grands noms de poètes, aujourd'hui fort inégalement célèbres, lui apparurent avant tous les autres, savoir : Ronsard, Malherbe et Théophile. Ronsard, mort depuis longtemps, mais encore en possession 20 d'une renommée immense, et représentant la poésie du siècle expiré; Malherbe vivant, mais déjà vieux, ouvrant la poésie du nouveau siècle, et placé à côté de Ronsard par ceux qui ne regardaient pas de si près aux détails des querelles littéraires; Théophile enfin, jeune, aventureux, ardent, et par l'éclat de ses débuts semblant promettre d'égaliser ses devanciers dans un prochain avenir. Quant au théâtre, il était occupé depuis vingt ans par un seul homme, Alexandre Hardy, auteur de troupe, qui ne signait même pas ses pièces sur l'affiche, tant il était notoirement le 30 *poète dramatique* par excellence. Sa dictature allait cesser, il est vrai; Théophile, par sa tragédie de *Pyrame et Thisbé*, y avait déjà porté coup; Mairet, Rotrou, Scudéry, étaient près d'arriver à la scène. Mais toutes ces réputations à peine naissantes, qui faisaient l'entretien précieux des ruelles à la mode, cette foule de beaux esprits de second et de troisième ordre, qui fourmillaient autour de Malherbe, au-dessous de Maynard et de Racan, étaient perdus pour le jeune Corneille, qui vivait à Rouen, et de là n'entendait que les grands éclats de la rumeur publique. Ronsard, Malherbe, Théophile et 40 Hardy, composaient donc à peu près sa littérature moderne.

Élevé d'ailleurs au collège des jésuites, il y avait puisé une connaissance suffisante de l'antiquité; mais les études du barreau, auquel on le destinait, et qui le menèrent jusqu'à sa vingt et unième année, en 1627, durent retarder le développement de ses goûts poétiques. Pourtant il devint amoureux; et, sans admettre ici l'anecdote invraisemblable racontée par Fontenelle, et surtout sa conclusion spirituellement ridicule, que c'est à cet amour qu'on doit le grand Corneille, il est certain, de l'aveu même de notre auteur, que cette première passion lui donna l'éveil et lui apprit 10 à rimer. Il ne nous semble même pas impossible que quelque circonstance particulière de son aventure l'ait excité à composer *Mélite*, quoiqu'on ait peine à voir quel rôle il y pourrait jouer. L'objet de sa passion était, à ce qu'on rapporte, une demoiselle de Rouen, qui devint madame Du Pont en épousant un maître des comptes de cette ville. Parfaitement belle et spirituelle, connue de Corneille depuis l'enfance, il ne paraît pas qu'elle ait jamais répondu à son amour respectueux autrement que par une indulgente amitié. Elle recevait ses vers, lui en demandait quelquefois; 20 mais le génie croissant du poète se contenait mal dans les madrigaux, les sonnets et les pièces galantes par lesquels il avait commencé. Il s'y trouvait *en prison*, et sentait que *pour produire il avait besoin de la clef des champs*. Cent vers lui coûtaient moins, disait-il, que deux mots de chanson. Le théâtre le tentait; les conseils de sa dame contribuèrent sans doute à l'y encourager. Il fit *Mélite*, qu'il envoya au vieux dramaturge Hardy. Celui-ci la trouva *une assez jolie farce*, et le jeune avocat de vingt-trois ans partit de Rouen pour Paris, en 1629, pour assister au succès de sa pièce. 30

Le fait principal de ces premières années de la vie de Corneille est sans contredit sa passion, et le caractère original de l'homme s'y révèle déjà. Simple, candide, embarrassé et timide en paroles; assez gauche, mais fort sincère et respectueux en amour, Corneille adore une femme auprès de laquelle il échoue, et qui, après lui avoir donné quelque espoir, en épouse un autre. Il nous parle lui-même d'un *malheur qui a rompu le cours de leurs affections*; mais le mauvais succès ne l'aigrît pas contre *sa belle inhumaine*, comme il l'appelle;

Je me trouve toujours en état de l'aimer ;  
 Je me sens tout ému quand je l'entends nommer.

. . . . .  
 . . . . .

Et, toute mon amour en elle consommée,  
 Je ne vois rien d'aimable après l'avoir aimée.  
 Aussi n'aimé-je rien ; et nul objet vainqueur  
 N'a possédé depuis ma veine ni mon cœur.

Ce n'est que quinze ans après que ce triste et doux souvenir, gardien de sa jeunesse, s'affaiblit assez chez lui pour lui permettre d'épouser une autre femme ; et alors il commence  
 10 une vie bourgeoise et de ménage, dont nul écart ne le distraira au milieu des licences du monde comique auquel il se trouve forcément mêlé. Je ne sais si je m'abuse, mais je crois déjà voir en cette nature sensible, résignée et sobre, une naïveté attendrissante qui me rappelle le bon Ducis et ses amours, une vertueuse gaucherie pleine de droiture et de candeur comme je l'aime dans le vicaire de Wakefield ; et je me plais d'autant plus à y voir ou, si l'on veut, à y rêver tout cela, que j'aperçois le génie là-dessous, et qu'il s'agit du grand Corneille.

20 Depuis 1629, époque où Corneille vint pour la première fois à Paris, jusqu'en 1636, où il fit représenter *le Cid*, il acheva réellement son éducation littéraire, qui n'avait été qu'ébauchée en province. Il se mit en relation avec les beaux esprits et les poètes du temps, surtout avec ceux de son âge, Mairet, Scudéry, Rotrou : il apprit ce qu'il avait ignoré jusque-là, que Ronsard était un peu passé de mode, et que Malherbe, mort depuis un an, l'avait détrôné dans l'opinion ; que Théophile, mort aussi, ne laissait qu'une  
 30 mémoire équivoque et avait déçu les espérances, que le théâtre s'ennoblissait et s'épurait par les soins du cardinal-duc ; que Hardy n'en était plus à beaucoup près l'unique soutien, et qu'à son grand déplaisir une troupe de jeunes rivaux le jugeaient assez lestement et se disputaient son héritage. Corneille apprit surtout qu'il y avait des règles dont il ne s'était pas douté à Rouen, et qui agitaient vivement les cervelles à Paris : de rester durant les cinq actes au

même lieu ou d'en sortir, d'être ou de n'être pas dans les vingt-quatre heures, etc. Les savants et les réguliers faisaient à ce sujet la guerre aux déréglés et aux ignorants. Mairet tenait pour ; Claveret se déclarait contre ; Rotrou s'en souciait peu ; Scudéry en discourait emphatiquement. Dans les diverses pièces qu'il composa en cet espace de cinq années, Corneille s'attacha à connaître à fond les habitudes du théâtre et à consulter le goût du public ; nous n'essaierons pas de le suivre dans ces tâtonnements. Il fut vite agréé de la ville et de la cour ; le cardinal le remarqua et se l'attacha 10 comme un des cinq auteurs ; ses camarades le chérissaient et l'exaltaient à l'envi. Mais il contracta en particulier avec Rotrou une de ces amitiés si rares dans les lettres, et que nul esprit de rivalité ne put jamais refroidir. Moins âgé que Corneille, Rotrou l'avait pourtant précédé au théâtre, et, au début, l'avait aidé de quelques conseils. Corneille s'en montra reconnaissant au point de donner à son jeune ami le nom touchant de *père* ; et certes s'il nous fallait indiquer, dans cette période de sa vie, le trait le plus caractéristique de son génie et de son âme, nous dirions que ce fut cette 20 amitié tendrement filiale pour l'honnête Rotrou, comme, dans la période précédente, ç'avait été son pur et respectueux amour pour la femme dont nous avons parlé. Il y avait là-dedans, selon nous, plus de présage de grandeur sublime que dans *Mélite*, *Clitandre*, *la Veuve*, *la Galerie du Palais*, *la Suivante*, *la Place Royale*, *l'Illusion*, et pour le moins autant que dans *Médée*.

Cependant Corneille faisait de fréquentes excursions à Rouen. Dans l'un de ces voyages, il visita un M. de Châlons, ancien secrétaire des commandements de la reine- 30 mère, qui s'y était retiré dans sa vieillesse : 'Monsieur, lui dit le vieillard après les premières félicitations, le genre de comique que vous embrassez ne peut vous procurer qu'une gloire passagère. Vous trouverez dans les Espagnols des sujets qui, traités dans notre goût par des mains comme les vôtres, produiraient de grands effets. Apprenez leur langue, elle est aisée ; je m'offre de vous montrer ce que j'en sais, et, jusqu'à ce que vous soyez en état de lire par vous-même, de vous traduire quelques endroits de Guillen de Castro.' Ce fut une bonne fortune pour Corneille que cette 40

rencontre ; et dès qu'il eut mis le pied sur cette noble poésie d'Espagne, il s'y sentit à l'aise comme en une patrie. Génie loyal, plein d'honneur et de moralité, marchant la tête haute, il devait se prendre d'une affection soudaine et profonde pour les héros chevaleresques de cette brave nation. Son impétueuse chaleur de cœur, sa sincérité d'enfant, son dévouement inviolable en amitié, sa mélancolique résignation en amour, sa religion du devoir, son caractère tout en dehors, naïvement grave et sentencieux, beau de fierté et de  
 10 prud'homme, tout le disposait fortement au genre espagnol ; il l'embrassa avec ferveur, l'accommoda, sans trop s'en rendre compte, au goût de sa nation et de son siècle, et s'y créa une originalité unique au milieu de toutes les imitations banales qu'on en faisait autour de lui. Ici, plus de tâtonnements ni de marche lentement progressive, comme dans ses précédentes comédies. Aveugle et rapide en son instinct, il porte du premier coup la main au sublime, au glorieux, au pathétique, comme à des choses familières, et les produit en un langage superbe et simple que tout le monde comprend,  
 20 et qui n'appartient qu'à lui. Au sortir de la première représentation du *Cid*, notre théâtre est véritablement fondé ; la France possède tout entier le grand Corneille ; et le poète triomphant, qui, à l'exemple de ses héros, parle hautement de lui-même comme il en pense, a droit de s'écrier, sans peur de démenti, aux applaudissements de ses admirateurs et au désespoir de ses envieux :

Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.  
 Pour me faire admirer je ne fais point de ligue ;  
 J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigade ;  
 30 Et mon ambition, pour faire un peu de bruit,  
 Ne les va point quêter de réduit en réduit.  
 Mon travail, sans appui, monte sur le théâtre ;  
 Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.  
 Là, sans que mes amis prêchent leurs sentiments,  
 J'arrache quelquefois des applaudissements ;  
 Là, content du succès que le mérite donne,  
 Par d'illustres avis je n'éblouis personne  
 Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,  
 Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisan ;

Par leur seule beauté ma plume est estimée ;  
 Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée,  
 Et pense toutefois n'avoir point de rival  
 A qui je fasse tort en le traitant d'égal.

L'éclatant succès du *Cid* et l'orgueil bien légitime qu'en ressentit et qu'en témoigna Corneille soulevèrent contre lui tous ses rivaux de la veille et tous les auteurs de tragédies, depuis Claveret jusqu'à Richelieu. Nous n'insisterons pas ici sur les détails de cette querelle, qui est un des endroits les mieux éclaircis de notre histoire littéraire. L'effet que 10  
 produisit sur le poète ce déchaînement de la critique fut tel qu'on peut le conclure d'après le caractère de son talent et de son esprit. Corneille, avons-nous dit, était un génie pur, instinctif, aveugle, de propre et libre mouvement, et presque dénué des qualités moyennes qui accompagnent et secondent si efficacement dans le poète le don supérieur et divin. Il n'était ni adroit, ni habile aux détails, avait le jugement peu délicat, le goût peu sûr, le tact assez obtus, et se rendait mal compte de ses procédés d'artiste ; il se piquait 20  
 pourtant d'y entendre finesse, et de ne pas tout dire. Entre son génie et son bon sens, il n'y avait rien ou à peu près, et ce bon sens, qui ne manquait ni de subtilité ni de dialectique, devait faire mille efforts, surtout s'il y était provoqué, pour se guinder jusqu'à ce génie, pour l'embrasser, le comprendre et le régenter. Si Corneille était venu plus tôt, avant l'Académie et Richelieu, à la place d'Alexandre Hardy par exemple, sans doute il n'eût été exempt ni de chutes, ni d'écart, ni de méprises ; peut-être même trouverait-on 30  
 chez lui bien d'autres énormités que celles dont notre goût se révolte en quelques-uns de ses plus mauvais passages ; mais du moins ses chutes alors eussent été uniquement selon la nature et la pente de son génie ; et quand il se serait relevé, quand il aurait entrevu le beau, le grand, le sublime, et s'y serait précipité comme en sa région propre, il n'y eût pas traîné après lui le bagage des règles, mille scrupules lourds et puérils, mille petits empêchements à un plus large et vaste essor. La querelle du *Cid*, en l'arrêtant dès son premier pas, en le forçant de revenir sur lui-même et de confronter son œuvre avec les règles, lui dérangerait pour

l'avenir cette croissance prolongée et pleine de hasards, cette sorte de végétation sourde et puissante à laquelle la nature semblait l'avoir destiné. Il s'effaroucha, il s'indigna d'abord des chicanes de la critique; mais il réfléchit beaucoup intérieurement aux règles et préceptes qu'on lui imposait, et il finit par s'y accommoder et par y croire. Les dégoûts qui suivirent pour lui le triomphe du *Cid* le ramenèrent à Rouen dans sa famille, d'où il ne sortit de nouveau qu'en 1639, *Horace* et *Cinna* en main. Quitter l'Espagne dès 10 l'instant qu'il y avait mis pied, ne pas pousser plus loin cette glorieuse victoire du *Cid*, et renoncer de gaieté de cœur à tant de héros magnanimes qui lui tendaient les bras, mais tourner à côté et s'attaquer à une *Rome castillane*, sur la foi de Lucain et de Sénèque, ces Espagnols, bourgeois sous Néron, c'était pour Corneille ne pas profiter de tous ses avantages et mal interpréter la voix de son génie au moment où elle venait de parler si clairement. Mais alors la mode ne portait pas moins les esprits vers Rome antique que vers l'Espagne. Outre les galanteries amoureuses et 20 les beaux sentiments de rigueur qu'on prêtait à ces vieux républicains, on avait une occasion, en les produisant sur la scène, d'appliquer les maximes d'État et tout ce jargon politique et diplomatique qu'on retrouve dans Balzac, Gabriel Naudé, et auquel Richelieu avait donné cours. Corneille se laissa probablement séduire à ces raisons du moment; l'essentiel, c'est que de son erreur même il sortit des chefs-d'œuvre. Nous ne le suivrons pas dans les divers succès qui marquèrent sa carrière durant ses quinze plus belles années. *Polyeucte*, *Pompée*, *le menteur*, *Rodogune*, 30 *Héraclius*, *Don Sanche* et *Nicomède* en sont les signes durables. Il rentra dans l'imitation espagnole par *le menteur*, comédie dont il faut admirer bien moins le comique (Corneille n'y entendait rien) que l'*imbroglio*, le mouvement et la fantaisie; il rentra encore dans le génie castillan par *Héraclius*, surtout par *Nicomède* et *Don Sanche*, ces deux admirables créations, uniques sur notre théâtre, et qui, venues en pleine Fronde, et par leur singulier mélange d'héroïsme romanesque et d'ironie familière, soulevaient mille allusions malignes ou généreuses, et arrachaient d'universels applau- 40 dissements. Ce fut pourtant peu après ces triomphes, qu'en

1653, affligé du mauvais succès de *Pertbarite*, et touché peut-être de sentiments et de remords chrétiens, Corneille résolut de renoncer au théâtre. Il avait quarante-sept ans; il venait de traduire en vers les premiers chapitres de l'*Imitation de Jésus-Christ*, et voulait consacrer désormais son reste de verve à des sujets pieux.

Corneille s'était marié dès 1640; et, malgré ses fréquents voyages à Paris, il vivait habituellement à Rouen en famille. Son frère Thomas et lui avaient épousé les deux sœurs, et logeaient dans deux maisons contiguës. Tous deux soi- 10  
gnaient leur mère veuve. Pierre avait six enfants; et comme alors les pièces de théâtre rapportaient plus aux comédiens qu'aux auteurs, et que d'ailleurs il n'était pas sur les lieux pour surveiller ses intérêts, il gagnait à peine de quoi soutenir sa nombreuse famille. Sa nomination à l'Académie française n'est que de 1647. Il avait promis, avant d'être nommé, de s'arranger de manière à passer à Paris la plus grande partie de l'année; mais il ne paraît pas qu'il l'ait fait. Il ne vint s'établir dans la capitale qu'en 1662, et jusque-là il ne retira guère les avantages que procure aux 20  
académiciens l'assiduité aux séances. Les mœurs littéraires du temps ne ressemblaient pas aux nôtres: les auteurs ne se faisaient aucun scrupule d'implorer et de recevoir les libéralités des princes et seigneurs. Corneille, en tête d'*Horace*, dit qu'il a l'honneur d'être à Son Éminence; c'est ainsi que M. de Ballesdens de l'Académie avait l'honneur d'être à M. le Chancelier; c'est ainsi qu'Attale dit à la reine Laodice, en parlant de Nicomède qu'il ne connaît pas: *Cet homme est-il à vous?* Les gentilshommes alors se vantaient d'être les *domestiques* d'un prince ou d'un seigneur. Tout 30  
ceci nous mène à expliquer et à excuser dans notre illustre poète ces singulières dédicaces à Richelieu, à Montauron, à Mazarin, à Fouquet, qui ont si mal à propos scandalisé Voltaire, et que M. Taschereau a réduites fort judicieusement à leur véritable valeur. Vers la même époque, en Angleterre, les auteurs n'étaient pas en condition meilleure et on trouve là-dessus de curieux détails dans les *Vies des poètes* par Johnson et les *Mémoires* de Samuel Pepys. Dans la correspondance de Malherbe avec Peiresc, il n'est presque pas une seule lettre où le célèbre lyrique ne se plaigne de 40

recevoir du roi Henri plus de compliments que d'écus. Ces mœurs subsistaient encore du temps de Corneille ; et quand même elles auraient commencé à passer d'usage, sa pauvreté et ses charges de famille l'eussent empêché de s'en affranchir. Sans doute il en souffrait par moments, et il déplore lui-même quelque part *ce je ne sais quoi d'abaissement secret*, auquel un noble cœur a peine à descendre ; mais, chez lui, la nécessité était plus forte que les délicatesses. Disons-le encore : Corneille, hors de son sublime et de son pathétique, 10 avait peu d'adresse et de tact. Il portait dans les relations de la vie quelque chose de gauche et de provincial ; son discours de réception à l'Académie, par exemple, est un chef-d'œuvre de mauvais goût, de plate louange et d'emphase commune. Eh bien ! il faut juger de la sorte sa dédicace à Montauron, la plus attaquée de toutes, et ridicule même lorsqu'elle parut. Le bon Corneille y manqua de mesure et de convenance ; il insista lourdement là où il devait glisser ; lui, pareil au fond à ses héros, entier par l'âme, mais brisé par le sort, il se baissa trop cette fois pour saluer, 20 et frappa la terre de son noble front. Qu'y faire ? Il y avait en lui, mêlée à l'inflexible nature du vieil *Horace*, quelque partie de la nature débonnaire de *Pertharite* et de *Prusias* ; lui aussi, il se fût écrié en certains moments, et sans songer à la plaisanterie :

Ah ! ne me brouillez pas avec *le Cardinal* !

On peut en sourire, on doit l'en plaindre ; ce serait injure que de l'en blâmer.

Corneille s'était imaginé, en 1653, qu'il renonçait à la scène. Pure illusion ! Cette retraite, si elle avait été 30 possible, aurait sans doute mieux valu pour son repos, et peut-être aussi pour sa gloire ; mais il n'avait pas un de ces tempéraments poétiques qui s'imposent à volonté une continence de quinze ans, comme fit plus tard Racine. Il suffit donc d'un encouragement et d'une libéralité de Fouquet pour le rentraîner sur la scène, où il demeura vingt années encore, jusqu'en 1674, déclinant de jour en jour au milieu de mécomptes sans nombre et de cruelles amertumes. Avant de dire un mot de sa vieillesse et de sa fin, nous nous arrêterons pour résumer les principaux traits 40 de son génie et de son œuvre.

La forme dramatique de Corneille n'a point la liberté de fantaisie que se sont donnée Lope de Vega et Shakespeare, ni la sévérité exactement régulière à laquelle Racine s'est assujéti. S'il avait osé, s'il était venu avant d'Aubignac, Mairet, Chapelain, il se serait, je pense, fort peu soucié de graduer et d'étager ses actes, de lier ses scènes, de concentrer ses effets sur un même point de l'espace et de la durée ; il aurait procédé au hasard, brouillant et débrouillant les fils de son intrigue, changeant de lieu selon sa commodité, s'attardant en chemin, et poussant devant lui ses person- 10 nages pêle-mêle jusqu'au mariage ou à la mort. Au milieu de cette confusion se seraient détachées çà et là de belles scènes, d'admirables groupes ; car Corneille entend fort bien le groupe, et, aux moments essentiels, pose fort dramatiquement ses personnages. Il les balance l'un par l'autre, les dessine vigoureusement par une parole mâle et brève, les contraste par des réparties tranchées, et présente à l'œil du spectateur des masses d'une savante structure. Mais il n'avait pas le génie assez artiste pour étendre au drame entier cette configuration concentrique qu'il a réalisée par 20 places ; et, d'autre part, sa fantaisie n'était pas assez libre et alerte pour se créer une forme mouvante, diffuse, ondoyante et multiple, mais non moins réelle, non moins belle que l'autre, et comme nous l'admirons dans quelques pièces de Shakespeare, comme les Schlegel l'admirent dans Calderon. Ajoutez à ces imperfections naturelles l'influence d'une poétique superficielle et méticuleuse, dont Corneille s'inquiétait outre mesure, et vous aurez le secret de tout ce qu'il y a de louche, d'indécis et d'incomplètement calculé dans l'ordonnance de ses tragédies. Ses *Discours* et ses 30 *Examens* nous donnent sur ce sujet mille détails, où se révèlent les coins les plus cachés de l'esprit du grand Corneille. On y voit combien l'impitoyable unité de lieu le tracasse, combien il lui dirait de grand cœur : *Oh ! que vous me gênez !* et avec quel soin il cherche à la réconcilier avec la bienséance. Il n'y parvient pas toujours. *Pauline vient jusque dans une antichambre pour trouver Sévère dont elle devrait attendre la visite dans son cabinet.* Pompée semble s'écarter un peu de la prudence d'un général d'armée, lorsque, sur la foi de Sertorius, il vient conférer 40

avec lui jusqu'au sein d'une ville où celui-ci est le maître ; *mais il était impossible de garder l'unité de lieu sans lui faire faire cette échappée.* Quand il y avait pourtant nécessité absolue que l'action se passât en deux lieux différents, voici l'expédient qu'imaginait Corneille pour éluder la règle : 'C'étoit que ces deux lieux n'eussent point besoin de diverses décorations, et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont compris, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinople, etc. Cela aideroit à tromper l'auditeur qui, ne voyant rien qui lui marquât la diversité des lieux, ne s'en apercevrait pas, à moins d'une réflexion malicieuse et critique, dont il y a peu qui soient capables, la plupart s'attachant avec chaleur à l'action qu'ils voient représenter.' Il se félicite presque comme un enfant de la complexité d'*Héraclius*, et que *ce poème soit si embarrassé qu'il demande une merveilleuse attention.* Ce qu'il nous fait surtout remarquer dans *Othon*, *c'est qu'on n'a point encore vu de pièce où il se propose tant de mariages pour n'en conclure*

20 aucun.

Les personnages de Corneille sont grands, généreux, vaillants, tout en dehors, hauts de tête et nobles de cœur. Nourris la plupart dans une discipline austère, ils ont sans cesse à la bouche des maximes auxquelles ils rangent leur vie ; et comme ils ne s'en écartent jamais, on n'a pas de peine à les saisir ; un coup d'œil suffit : ce qui est presque le contraire des personnages de Shakespeare et des caractères humains en cette vie. La moralité de ses héros est sans tache : comme pères, comme amants, comme amis ou

30 ennemis, on les admire et on les honore ; aux endroits pathétiques, ils ont des accents sublimes qui enlèvent et font pleurer ; mais ses rivaux et ses maris ont quelquefois une teinte de ridicule : ainsi don Sanche dans le *Cid*, ainsi Prusias et Pertharite. Ses tyrans et ses marâtres sont tout d'une pièce comme ses héros, méchants d'un bout à l'autre ; et encore, à l'aspect d'une belle action, il leur arrive quelquefois de faire volte-face, de se retourner subitement à la vertu : tels Grimoald et Arsinoé. Les hommes de Corneille ont

40 l'esprit formaliste et pointilleux : ils se querellent sur l'étiquette ; ils raisonnent longuement et ergotent à haute

voix avec eux-mêmes jusque dans leur passion. Il y a du Normand. Auguste, Pompée et autres ont dû étudier la dialectique à Salamanque, et lire Aristote d'après les Arabes. Ses héroïnes, ses *adorables furies*, se ressemblent presque toutes : leur amour est subtil, combiné, alambiqué, et sort plus de la tête que du cœur. On sent que Corneille connaissait peu les femmes. Il a pourtant réussi à exprimer dans Chimène et dans Pauline cette vertueuse puissance de sacrifice, que lui-même avait pratiquée en sa jeunesse. Chose singulière ! depuis sa rentrée au théâtre en 1659, et dans les pièces nombreuses de sa décadence, *Attila*, *Bérénice*, *Pulchérie*, *Suréna*, Corneille eut la manie de mêler l'amour à tout, comme La Fontaine Platon. Il semblait que les succès de Quinault et de Racine l'entraînaient sur ce terrain, et qu'il voulût en remonter à ces *doucereux*, comme il les appelait. Il avait fini par se figurer qu'il avait été en son temps bien autrement galant et amoureux que ces jeunes perruques blondes, et il ne parlait d'autrefois qu'en hochant la tête comme un vieux berger.

Le style de Corneille est le mérite par où il excelle, à mon gré. Voltaire, dans son commentaire, a montré sur ce point comme sur d'autres une souveraine injustice et une assez grande ignorance des vraies origines de notre langue. Il reproche à tout moment à son auteur de n'avoir ni grâce, ni élégance, ni clarté : il mesure, plume en main, la hauteur des métaphores, et quand elles dépassent, il les trouve gigantesques. Il retourne et déguise en prose ses phrases altièes et sonores qui vont si bien à l'allure des héros, et il se demande si c'est là écrire et parler français. Il appelle grossièrement *solécisme* ce qu'il devrait qualifier d'*idiotisme*, et qui manque si complètement à la langue étroite, symétrique, écourtée, et à la française, du XVIII<sup>e</sup> siècle. On se souvient des magnifiques vers de l'*Épître à Ariste*, dans lesquels Corneille se glorifie lui-même après le triomphe du *Cid* :

Je sais ce que je vauz, et crois ce qu'on m'en dit.

Voltaire a osé dire de cette belle épître : ' Elle paraît écrite entièrement dans le style de Régnier, sans grâce, sans finesse, sans élégance, sans imagination ; mais on y voit de

la facilité et de la naïveté.' Prusias, en parlant de son fils Nicomède que les victoires ont exalté, s'écrie :

Il ne veut plus dépendre, et croit que ses conquêtes  
 Au-dessus de son bras ne laissent point de têtes.

Voltaire met en note : '*Des têtes au-dessus des bras*, il n'était plus permis d'écrire ainsi en 1657.' Il serait certes piquant de lire quelques pages de Saint-Simon qu'aurait commentées Voltaire. Pour nous, le style de Corneille nous semble avec ses négligences une des plus grandes manières du siècle qui  
 10 eut Molière et Bossuet. La touche du poète est rude, sévère et vigoureuse. Je le comparerais volontiers à un statuaire qui, travaillant sur l'argile pour y exprimer d'héroïques portraits, n'emploie d'autre instrument que le pouce, et qui, pétrissant ainsi son œuvre, lui donne un suprême caractère de vie avec mille accidents heurtés qui l'accompagnent et l'achèvent ; mais cela est incorrect, cela n'est pas lisse ni *propre*, comme on dit. Il y a peu de peinture et de couleur dans le style de Corneille ; il est  
 20 chaud plutôt qu'éclatant ; il tourne volontiers à l'abstrait, et l'imagination y cède à la pensée et au raisonnement. Il doit plaire surtout aux hommes d'État, aux géomètres, aux militaires, à ceux qui goûtent les styles de Démosthène, de Pascal et de César.

En somme, Corneille, génie pur, incomplet, avec ses hautes parties et ses défauts, me fait l'effet de ces grands arbres, nus, rugueux, tristes et monotones par le tronc, et garnis de rameaux et de sombre verdure seulement à leur sommet. Ils sont forts, puissants, gigantesques, peu touffus ; une sève abondante y monte : mais n'en attendez ni abri, ni  
 30 ombrage, ni fleurs. Ils feuillissent tard, se dépouillent tôt, et vivent longtemps à demi dépouillés. Même après que leur front chauve a livré ses feuilles au vent d'automne, leur nature vivace jette encore par endroits des rameaux perdus et de vertes poussées. Quand ils vont mourir, ils ressemblent par leurs craquements et leurs gémissements à ce tronc chargé d'armures, auquel Lucain a comparé le grand Pompée.

Telle fut la vieillesse du grand Corneille, une de ces vieillesse ruineuses, sillonnées et chenuës, qui tombent pièce à pièce et dont le cœur est long à mourir. Il avait mis toute

sa vie et toute son âme au théâtre. Hors de là il valait peu : brusque, lourd, taciturne et mélancolique, son grand front ridé ne s'illuminait, son œil terne et voilé n'étincelait, sa voix sèche et sans grâce ne prenait de l'accent, que lorsqu'il parlait du théâtre, et surtout du sien. Il ne savait pas causer, tenait mal son rang dans le monde, et ne voyait guère MM. de La Rochefoucauld et de Retz et madame de Sévigné que pour leur lire ses pièces. Il devint de plus en plus chagrin et morose avec les ans. Les succès de ses jeunes rivaux l'importunaient ; il s'en montrait affligé et noblement jaloux, 10 comme un taureau vaincu ou un vieil athlète. Quand Racine eut parodié par la bouche de *l'Intimé* ce vers du *Cid* :

Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,

Cornille, qui n'entendait pas raillerie, s'écria naïvement : ‘ Ne tient-il donc qu'à un jeune homme de venir ainsi tourner en ridicule les vers des gens ? ’ Une fois il s'adresse à Loais XIV qui a fait représenter à Versailles *Sertorius*, *Œdipe* et *Rodogune* ; il implore la même faveur pour *Othon*, *Pulcherie*, *Surena*, et croit qu'un seul regard du maître les tirerait du tombeau ; il se compare au vieux Sophocle accusé de démence 20 et lisant *Œdipe* pour réponse ; puis il ajoute :

Je n'irai pas si loin, et si mes quinze lustres

Font encore quelque peine aux modernes illustres,

S'il en est de fâcheux jusqu'à s'en chagriner,

Je n'aurai pas longtemps à les importuner.

Quoi que je m'en promette, ils n'en ont rien à craindre :

C'est le dernier éclat d'un feu prêt à s'éteindre :

Sur le point d'expirer, il tâche d'éblouir,

Et ne frappe les yeux que pour s'évanouir.

Une autre fois, il disait à Chevreau : ‘ J'ai pris congé du 30 théâtre, et ma poésie s'en est allée avec mes dents. ’ Cornille avait perdu deux de ses enfants, deux fils, et sa pauvreté avait peine à produire les autres. Un retard dans le paiement de sa pension le laissa presque en détresse à son lit de mort : on sait la noble conduite de Boileau. Le grand vieillard expira dans la nuit du 30 septembre au 1<sup>er</sup> octobre 1684, rue d'Argenteuil, où il logeait. Charlotte Corday était arrière-petite-fille d'une des filles de Pierre Cornille.

# RACINE

## I

Les grands poètes, les poètes de génie, indépendamment des genres, et sans faire acception de leur nature lyrique, épique ou dramatique, peuvent se rapporter à deux familles glorieuses qui, depuis bien des siècles, s'entremêlent et se détrônent tour à tour, se disputent la prééminence en renommée, et entre lesquelles, selon les temps, l'admiration des hommes s'est inégalement répartie. Les poètes primitifs, fondateurs, originaux sans mélange, nés d'eux-mêmes et fils de leurs œuvres, Homère, Pindare, Eschyle, Dante et Shakespeare, sont quelquefois sacrifiés, préférés le plus souvent, toujours opposés aux génies studieux, polis, dociles, essentiellement éducatibles et perfectibles, des époques moyennes. Horace, Virgile, le Tasse, sont les chefs les plus brillants de cette famille secondaire, réputée, et avec raison, inférieure à son aînée, mais d'ordinaire mieux comprise de tous, plus accessible et plus chérie. Parmi nous, Corneille et Molière s'en détachent par plus d'un côté ; Boileau et Racine y appartiennent tout à fait et la décorent, surtout Racine, le plus merveilleux, le plus accompli en ce genre, le plus vénéré de nos poètes. C'est le propre des écrivains de cet ordre d'avoir pour eux la presque unanimité des suffrages, tandis que leurs illustres adversaires qui, plus hauts qu'eux en mérite, les dominent même en gloire, sont à chaque siècle remis en question par une certaine classe de critiques. Cette différence de renommée est une conséquence nécessaire de celle des talents. Les uns, véritablement prédestinés et divins, naissent avec leur lot, ne s'occupent guère à le grossir grain à grain en cette vie, mais le dispensent avec profusion et comme à pleines mains en leurs œuvres ; car leur trésor est inépuisable au dedans. Ils font, sans trop s'inquiéter ni se rendre compte de leurs moyens de faire ; ils ne se replient

pas à chaque heure de veille sur eux-mêmes ; ils ne retournent pas la tête en arrière à chaque instant pour mesurer la route qu'ils ont parcourue et calculer celle qui leur reste ; mais ils marchent à grandes journées sans se lasser ni se contenter jamais. Des changements secrets s'accomplissent en eux, au sein de leur génie, et quelquefois le transforment ; ils subissent ces changements comme des lois, sans s'y mêler, sans y aider artificiellement, pas plus que l'homme ne hâte le temps où ses cheveux blanchissent, l'oiseau la mue de son plumage, ou l'arbre les changements de couleur de ses feuilles aux 10 diverses saisons ; et, procédant ainsi d'après de grandes lois intérieures et une puissante donnée originelle, ils arrivent à laisser trace de leur force en des œuvres sublimes, monumentales, d'un ordre réel et stable sous une irrégularité apparente comme dans la nature, d'ailleurs entrecoupées d'accidents, hérissées de cimes, creusées de profondeurs : voilà pour les uns. Les autres ont besoin de naître en des circonstances propices, d'être cultivés par l'éducation et de mûrir au soleil ; ils se développent lentement, sciemment, se fécondent par l'étude et s'accouchent eux-mêmes avec art. Ils montent 20 par degrés, parcourent les intervalles et ne s'élancent pas au but du premier bond ; leur génie grandit avec le temps et s'édifie comme un palais auquel on ajouterait chaque année une assise ; ils ont de longues heures de réflexion et de silence durant lesquelles ils s'arrêtent pour réviser leur plan et délibérer : aussi l'édifice, si jamais il se termine, est-il d'une conception savante, noble, lucide, admirable, d'une harmonie qui d'abord saisit l'œil, et d'une exécution achevée. Pour le comprendre, l'esprit du spectateur découvre sans peine et monte avec une sorte d'orgueil paisible l'échelle 30 d'idées par laquelle a passé le génie de l'artiste. Or, suivant une remarque très fine et très juste du Père Tournemine, on n'admire jamais dans un auteur que les qualités dont on a le germe et la racine en soi. D'où il suit que, dans les ouvrages des esprits supérieurs, il est un degré relatif où chaque esprit inférieur s'élève, mais qu'il ne franchit pas, et d'où il juge l'ensemble comme il peut. C'est presque comme pour les familles de plantes étagées sur les Cordillères, et qui ne dépassent jamais une certaine hauteur, ou plutôt c'est comme pour les familles d'oiseaux dont l'essor dans l'air est 40

fixé à une certaine limite. Que si maintenant, à la hauteur relative où telle famille d'esprits peut s'élever dans l'intelligence d'un poème, il ne se rencontre pas une qualité correspondante qui soit comme une pierre où mettre le pied, comme une plate-forme d'où l'on contemple tout le paysage, s'il y a là un roc à pic, un torrent, un abîme, qu'advient-il alors? Les esprits qui n'auront trouvé où poser leur vol s'en reviendront comme la colombe de l'arche, sans même rapporter le rameau d'olivier. — Je suis à Versailles, du côté  
 10 du jardin, et je monte le grand escalier; l'haleine me manque au milieu et je m'arrête; mais du moins je vois de là en face de moi la ligne du château, ses ailes, et j'en apprécie déjà la régularité, tandis que si je gravis sur les bords du Rhin quelque sentier tournant qui grimpe à un donjon gothique, et que je m'arrête d'épuisement à mi-côte, il pourra se faire qu'un mouvement de terrain, un arbre, un buisson, me dérobe la vue tout entière<sup>1</sup>. C'est là l'image vraie des deux poésies. La poésie racinienne est construite de telle sorte qu'à toute hauteur il se rencontre  
 20 des degrés et des points d'appui avec perspective pour les infirmes: l'œuvre de Shakespeare a l'accès plus rude, et l'œil ne l'embrasse pas de tout point; nous savons de fort honnêtes gens qui ont sué pour y aborder, et qui, après s'être heurté la vue sur quelque butte ou sur quelque bruyère, sont revenus en jurant de bonne foi qu'il n'y avait rien là-haut; mais, à peine redescendus en plaine, la maudite tour enchantée leur apparaissait de nouveau dans son lointain, mille fois plus importune aux pauvres gens que ne l'était à Boileau celle de Montlhéry:

30 Ses murs, dont le sommet se dérobe à la vue,  
 Sur la cime d'un roc s'allongent dans la nue,  
 Et, présentant de loin leur objet ennuyeux,  
 Du passant qui les fuit semblent suivre les yeux.

Mais nous laisserons pour aujourd'hui la tour de Montlhéry

<sup>1</sup> Il faut tout dire. Si les esprits supérieurs, les génies à *pic*, ne prêtent pas pied à divers degrés aux esprits inférieurs, ils en portent un peu la peine, et ne distinguent pas eux-mêmes les différences d'élévation entre ces esprits estimables, qu'ils voient d'en haut tous confondus dans la plaine au même niveau de terre.

et l'œuvre de Shakespeare, et nous essayerons de monter, après tant d'autres adorateurs, quelques-uns des degrés, glissants désormais à force d'être usés, qui mènent au temple en marbre de Racine.

Racine, né en 1639, à la Ferté-Milon, fut orphelin dès l'âge le plus tendre. Sa mère, fille d'un procureur du roi des eaux et forêts à Villers-Cotterets, et son père, contrôleur du grenier à sel de la Ferté-Milon, moururent à peu d'intervalle de temps l'un de l'autre. Agé de quatre ans, il fut confié aux soins de son grand-père maternel, qui le mit 10 très-jeune au collège à Beauvais; et après la mort du vieillard il passa à Port-Royal-des-Champs, où sa grand-mère et une de ses tantes s'étaient retirées. C'est de là que datent les premiers détails intéressants qui nous aient été transmis sur l'enfance du poète. L'illustre solitaire Antoine Le Maître l'avait pris en amitié singulière, et l'on voit par une lettre qui s'est conservée, et qu'il lui écrivait dans une des persécutions, combien il lui recommande d'être docile et de bien soigner, durant son absence, ses onze volumes de saint Chrysostome. Le *petit Racine* en vint rapidement 20 à lire tous les auteurs grecs dans le texte; il en faisait des extraits, les annotait de sa main, les apprenait par cœur. C'était tour à tour Plutarque, *le Banquet* de Platon, saint Basile, Pindare, ou, aux heures perdues, *Théagène et Chariclée*. Il décelait déjà sa nature discrète, innocente et rêveuse, par de longues promenades, un livre à la main (et qu'il ne lisait pas toujours), dans ces belles solitudes dont il ressentait les douceurs jusqu'aux larmes. Son talent naissant s'exerçait dès lors à traduire en vers français les hymnes touchantes du Bréviaire, qu'il a retravaillées depuis; mais il se complaisait 30 surtout à célébrer Port-Royal, le paysage, l'étang, les jardins et les prairies. Ces productions de jeunesse que nous possédons attestent un sentiment vrai sous l'inexpérience extrême et la faiblesse de l'expression et de la couleur; avec un peu d'attention, on y démêle en quelques endroits comme un écho lointain, comme un prélude confus des chœurs mélodieux d'*Esther* :

Je vois ce cloître vénérable,  
Ces beaux lieux du Ciel bien aimés,

Qui de cent temples animés  
 Cachent la richesse adorable.  
 C'est dans ce chaste paradis  
 Que règne, en un trône de lis,  
     La Virginité sainte ;  
 C'est là que mille anges mortels  
     D'une éternelle plainte  
 Gémissent au pied des autels.

10      Sacrés palais de l'innocence,  
 Astres vivants, chœurs glorieux,  
 Qui faites voir de nouveaux cieux  
 Dans ces demeures du silence,  
 Non, ma plume n'entreprend pas  
 De tracer ici vos combats,  
     Vos jeûnes et vos veilles ;  
 Il faut, pour en bien révéler  
     Les augustes merveilles,  
 Et les taire et les adorer.

Il quitta Port-Royal après trois ans de séjour, et vint faire  
 20 sa logique au collège d'Harcourt, à Paris. Les impressions  
 pieuses et sévères qu'il avait reçues de ses premiers maîtres  
 s'affaiblirent par degrés dans le monde nouveau où il se  
 trouva entraîné. Ses liaisons avec des jeunes gens aimables  
 et dissipés, avec l'abbé Le Vasseur, avec La Fontaine qu'il  
 connut dès ce temps-là, le mirent plus que jamais en goût  
 de poésie, de romans et de théâtre. Il faisait des sonnets  
 galants en se cachant de Port-Royal et des jansénistes, qui  
 lui envoyaient lettres sur lettres, avec menaces d'anathème.  
 On le voit, dès 1660, en relation avec les comédiens du  
 30 Marais au sujet d'une pièce que nous ne connaissons pas.  
 Son ode aux *Nymphes de la Seine* pour le mariage du roi  
 était remise à Chapelain, qui la recevait *avec la plus grande*  
*bonté du monde*, et, *tout malade qu'il était, la retenait trois*  
*jours, y faisant des remarques par écrit* : la plus considérable  
 de ces remarques portait sur les *Tritons*, qui n'ont jamais  
 logé dans les fleuves, mais seulement dans la mer. Cette  
 pièce valut à Racine la protection de Chapelain et une  
 gratification de Colbert. Son cousin Vitart, intendant du  
 château de Chevreuse, l'y envoya une fois pour surveiller en

sa place les ouvriers maçons, vitriers, menuisiers. Le poète est déjà tellement habitué au tracas de Paris, qu'il se considère à Chevreuse comme en exil ; il y date ses lettres de *Babylone* ; il raconte qu'il va au cabaret deux ou trois fois le jour, payant à chacun son pourboire, et qu'une dame l'a pris pour un sergent ; puis il ajoute : ' Je lis des vers, je tâche d'en faire ; je lis les aventures de l'Arioste, et je ne suis pas moi-même sans aventures.' Tous ses amis de Port-Royal, sa tante, ses maîtres, le voyant ainsi en pleine voie de perdition, s'entendirent pour l'en tirer. On lui repré- 10 senta vivement la nécessité d'un état, et on le décida à partir pour Uzès en Languedoc, chez un de ses oncles maternels, chanoine régulier de Sainte-Geneviève, avec espérance d'un bénéfice. Le voilà donc pendant tout l'hiver de 1661, le printemps et l'été de 1662, à Uzès ; tout en noir de la tête aux pieds ; lisant saint Thomas pour complaire au bon chanoine, et l'Arioste ou Euripide pour se consoler ; fort caressé de tous les maîtres d'école et de tous les curés des environs, à cause de son oncle, et consulté par tous les poètes et les amoureux de province sur leurs vers, 20 à cause de sa petite renommée parisienne et de son ode célèbre *sur la Paix* ; d'ailleurs sortant peu, s'ennuyant beaucoup dans une ville dont tous les habitants lui semblaient durs et intéressés comme des *baillis* ; se comparant à Ovide au bord du Pont-Euxin, et ne craignant rien tant que d'altérer et de corrompre dans le patois du Midi cet excellent et vrai français, cette pure fleur de froment dont on se nourrit devers la Ferté-Milon, Château-Thierry et Reims. La nature elle-même ne le séduit que médiocrement : ' Si le pays de soi avoit un peu de délicatesse, et que 30 les rochers y fussent un peu moins fréquents, on le prendroit pour un vrai pays de Cythère ;' mais ces rochers l'importunent ; la chaleur l'étouffe, et les cigales lui gâtent les rossignols. Il trouve les passions du Midi violentes et portées à l'excès ; pour lui, sensible et tempéré, il vit de réflexion et de silence ; il garde la chambre et lit beaucoup, sans même éprouver le besoin de composer. Ses lettres à l'abbé Le Vasseur sont froides, fines, correctes, fleuries, mythologiques et légèrement railleuses ; le bel-esprit sentimental et tendre qui s'épanouira dans *Bérénice* y perce de 40

toutes parts ; ce ne sont que citations italiennes et qu'allusions galantes ; pas une crudité comme il en échappe entre jeunes gens, pas un détail ignoble, et l'élégance la plus exquise jusque dans la plus étroite familiarité. Les femmes de ce pays l'avaient ébloui d'abord, et, peu de jours après son arrivée, il écrivait à La Fontaine ces phrases qui donnent à penser : ' Toutes les femmes y sont éclatantes, et s'y ajustent d'une façon qui est la plus naturelle du monde ; et pour ce qui est de leur personne,

10 *Color verus, corpus solidum et succi plenum ;*

mais comme c'est la première chose dont on m'a dit de me donner garde, je ne veux pas en parler davantage ; aussi bien ce seroit profaner la maison d'un bénéficiaire comme celle où je suis, que d'y faire de longs discours sur cette matière : *Domus mea, domus orationis.* C'est pourquoi vous devez vous attendre que je ne vous en parlerai plus du tout. On m'a dit : Soyez aveugle. Si je ne puis l'être tout à fait, il faut du moins que je sois muet ; car, voyez-vous, il faut être régulier avec les réguliers, comme j'ai été loup avec  
20 vous et avec les autres loups vos compères.' Mais ses habitudes naturellement chastes et réservées prévalurent, quand il ne fut plus entraîné par des compagnons de plaisir ; et quelques mois après, il répondait fort sérieusement à une insinuation railleuse de l'abbé Le Vasseur que, Dieu merci, sa liberté étoit sauve encore, et que, s'il quittait le pays, il remporterait son cœur aussi sain et aussi entier qu'il l'avoit apporté ; et là-dessus il raconte un danger récent auquel sa faiblesse a heureusement échappé. Ce passage est assez peu  
30 connu, et jette assez de jour dans l'âme de Racine, pour devoir être cité tout au long : ' Il y a ici une demoiselle fort bien faite et d'une taille fort avantageuse. Je ne l'avois jamais vue qu'à cinq ou six pas, et je l'avois toujours trouvée fort belle ; son teint me paroissoit vif et éclatant ; les yeux, grands et d'un beau noir, la gorge et le reste de ce qui se découvre assez librement dans ce pays, fort blanc. J'en avois toujours quelque idée assez tendre et assez approchante d'une inclination ; mais je ne la voyois qu'à l'église : car, comme je vous ai mandé, je suis assez solitaire, et plus que mon cousin ne me l'avoit recommandé. Enfin je voulus

voir si je n'étois point trompé dans l'idée que j'avois d'elle, et j'en trouvai une occasion fort honnête. Je m'approchai d'elle, et lui parlai. Ce que je vous dis là m'est arrivé il n'y a pas un mois, et je n'avois d'autre dessein que de voir quelle réponse elle me feroit. Je lui parlai donc indifféremment ; mais sitôt que j'ouvris la bouche et que je l'envisageai, je pensai demeurer interdit. Je trouvai sur son visage de certaines bigarrures, comme si elle eût relevé de maladie ; et cela me fit bien changer mes idées. Néanmoins je ne demeurai pas, et elle me répondit d'un air fort doux et fort 10 obligeant ; et, pour vous dire la vérité, il faut que je l'aie prise dans quelque mauvais jour, car elle passe pour fort belle dans la ville, et je connois beaucoup de jeunes gens qui soupirent pour elle du fond de leur cœur. Elle passe même pour une des plus sages et des plus enjouées. Enfin je fus bien aise de cette rencontre, qui servit du moins à me délivrer de quelque commencement d'inquiétude ; car je m'étudie maintenant à vivre un peu plus raisonnablement, et à ne me pas laisser emporter à toutes sortes d'objets. Je commence mon noviciat . . .' Racine avait alors vingt- 20 trois ans. La naïveté d'impressions et l'enfance de cœur qui éclatent dans son récit marquent le point de départ d'où il s'avança graduellement, à force d'expérience et d'étude, jusqu'aux dernières profondeurs de la même passion dans *Phèdre*. Cependant son noviciat ne s'acheva pas : il s'ennuya d'attendre un bénéfice qu'on lui promettait toujours ; et, laissant là les chanoines et la province, il revint à Paris, où son ode de *la Renommée aux Muses* lui valut une nouvelle gratification, son entrée à la cour, et d'être connu de Despréaux et de Molière. *La Thébaïde* suivit de près. 30 Jusque-là, Racine n'avait trouvé sur sa route que des protecteurs et des amis ; son premier succès dramatique éveilla l'envie, et dès ce moment sa carrière fut semée d'embarras et de dégoûts, dont sa sensibilité irritable faillit plus d'une fois s'agrir ou se décourager. La tragédie d'*Alexandre* le brouilla avec Molière et avec Corneille ; avec Molière, parce qu'il lui retira l'ouvrage pour le donner à l'Hôtel de Bourgogne ; avec Corneille, parce que l'illustre vieillard déclara au jeune homme, après avoir entendu sa pièce, qu'elle annonçait un grand talent pour la poésie en général, mais 40

non pour le théâtre. Aux représentations les partisans de Corneille tâchèrent d'entraver le succès. Les uns disaient que Taxile n'était point assez honnête homme ; les autres, qu'il ne méritait point sa perte ; les uns, qu'Alexandre n'était point assez amoureux ; les autres, qu'il ne venait sur la scène que pour parler d'amour. Lorsque parut *Andromaque*, on reprocha à Pyrrhus un reste de férocité ; on l'aurait voulu plus poli, plus galant, plus achevé. C'était une conséquence du système de Corneille, qui faisait ses

10 héros tout d'une pièce, bons ou mauvais de pied en cap ; à quoi Racine répondait fort judicieusement : 'Aristote, bien éloigné de nous demander des héros parfaits, veut au contraire que les personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons ni tout à fait méchants. Il ne veut pas qu'ils soient extrêmement bons, parce que la punition d'un homme de bien exciteroit plus l'indignation que la pitié du spectateur, ni qu'ils soient méchants avec excès, parce qu'on n'a point pitié d'un scélérat. Il faut donc qu'ils aient une

20 bonté médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester.' J'insiste sur ce point, parce que la grande innovation de Racine et sa plus incontestable originalité dramatique consistent précisément dans cette réduction des personnages héroïques à des proportions plus humaines, plus naturelles, et dans cette analyse délicate des plus secrètes nuances du sentiment et de la passion. Ce qui distingue Racine, avant tout, dans la composition du style comme dans celle du drame, c'est la suite logique, la

30 liaison ininterrompue des idées et des sentiments ; c'est que chez lui tout est rempli sans vide et motivé sans réplique, et que jamais il n'y a lieu d'être surpris de ses changements brusques, de ces retours sans intermédiaire, de ces *volte-faces* subites, dont Corneille a fait souvent abus dans le jeu de ses caractères et dans la marche de ses drames. Nous sommes pourtant loin de reconnaître que, même en ceci, tout l'avantage au théâtre soit du côté de Racine ; mais, lorsqu'il parut, toute la nouveauté était pour lui, et la nouveauté la mieux accommodée au goût d'une cour où se

40 mêlaient tant de faiblesses, où rien ne brillait qu'en nuances,

et dont, pour tout dire, la chronique amoureuse, ouverte par une La Vallière, devait se clore par une Maintenon. Il resterait toujours à savoir si ce procédé attentif et curieux, employé à l'exclusion de tout autre, est dramatique dans le sens absolu du mot ; et pour notre part nous ne le croyons pas : mais il suffisait, convenons-en, à la société d'alors, qui, dans son oisiveté polie, ne réclamait pas un drame plus agité, plus orageux, plus *transportant*, pour parler comme madame de Sévigné, et qui s'en tenait volontiers à *Bérénice*, en attendant *Phèdre*, le chef-d'œuvre du genre. Cette pièce de *Bérénice* fut commandée à Racine par Madame, duchesse d'Orléans, qui soutenait à la cour les nouveaux poètes, et qui joua cette fois à Corneille le mauvais tour de le mettre aux prises, en champ clos, avec son jeune rival. D'un autre côté, Boileau, ami fidèle et sincère, défendait Racine contre la cohue des auteurs, le relevait de ses découragements passagers, et l'excitait, à force de sévérité, à des progrès sans relâche. Ce contrôle journalier de Boileau eût été funeste assurément à un auteur de libre génie, de verve impétueuse ou de grâce nonchalante, à Molière, à La Fontaine, par exemple ; il ne put être que profitable à Racine, qui, avant de connaître Boileau, et sauf quelques pointes à l'italienne, suivait déjà cette voie de correction et d'élégance continue, où celui-ci le maintint et l'affermi. Je crois donc que Boileau avait raison lorsqu'il se glorifiait d'avoir appris à Racine à *faire difficilement des vers faciles* ; mais il allait un peu loin, si, comme on l'assure, il lui donnait pour précepte *de faire ordinairement le second vers avant le premier*.

Depuis *Andromaque*, qui parut en 1667, jusqu'à *Phèdre*, dont le triomphe est de 1677, dix années s'écoulèrent ; on sait comment Racine les remplit. Animé par la jeunesse et l'amour de la gloire, aiguillonné à la fois par ses admirateurs et ses envieux, il se livra tout entier au développement de son génie. Il rompit directement avec Port-Royal ; et, à propos d'une attaque de Nicole contre les auteurs de théâtre, il lança une lettre piquante qui fit scandale et lui attira des représailles. A force d'attendre et de solliciter, il avait enfin obtenu un bénéfice, et le privilège de la première édition d'*Andromaque* est accordé au sieur Racine, prieur de l'Épinai. Un régulier lui disputa ce prieuré ; un procès s'ensuivit, 40

auquel personne n'entendit rien ; et Racine ennuyé se désista, en se vengeant des juges par la comédie des *Plaideurs* qu'on dirait écrite par Molière, admirable farce dont la manière décèle un coin inaperçu du poète, et fait ressouvenir qu'il lisait Rabelais, Marot, même Scarron, et tenait sa place au cabaret entre Chapelle et La Fontaine. Cette vie si pleine, où, sur un grand fonds d'étude, s'ajoutaient les tracas littéraires, les visites à la cour, l'Académie à partir de 1673, et peut-être aussi, comme on l'en a soup-

10 çonné, quelques tendres faiblesses au théâtre, cette confusion de dégoûts, de plaisirs et de gloire, retint Racine jusqu'à l'âge de trente-huit ans, c'est-à-dire jusqu'en 1677, époque où il s'en dégagea pour se marier chrétiennement et se convertir.

Sans doute ses deux dernières pièces, *Iphigénie* et *Phèdre*, avaient excité contre l'auteur un redoublement d'orage : tous les auteurs sifflés, les jansénistes pamphlétaires, les grands seigneurs surannés et les débris des *précieuses*, Boyer, Leclerc, Coras, Perrin, Pradon, j'allais dire Fontenelle, Barbier-

20 d'Aucourt, surtout dans le cas présent le duc de Nevers, madame Des Houlières et l'Hôtel de Bouillon, s'étaient ameutés sans pudeur, et les indignes manœuvres de cette cabale avaient pu inquiéter le poète : mais enfin ses pièces avaient triomphé ; le public s'y portait et y applaudissait avec larmes ; Boileau, qui ne flattait jamais, même en amitié, discernait au vainqueur une magnifique épître, et *bénissait* et proclamait *fortuné* le siècle qui voyait naître *ces pompeuses merveilles*. C'était donc moins que jamais pour Racine le moment de quitter la scène où retentissait son nom ; il y avait lieu pour

30 lui à l'enivrement bien plus qu'au désappointement littéraire : aussi sa résolution fut-elle tout à fait pure de ces bouderies mesquines auxquelles on a essayé de la rapporter. Depuis quelque temps, et le premier feu de l'âge, la première ferveur de l'esprit et des sens étant dissipée, le souvenir de son enfance, de ses maîtres, de sa tante religieuse à Port-Royal, avait ressaisi le cœur de Racine ; et la comparaison involontaire qui s'établissait en lui entre sa paisible satisfaction d'autrefois et sa gloire présente, si amère et si troublée, ne pouvait que le ramener au regret d'une vie régulière. Cette

40 pensée secrète qui le travaillait perce déjà dans la préface de

*Phèdre*, et dut le soutenir, plus qu'on ne croit, dans l'analyse profonde qu'il fit de cette *douleur vertueuse* d'une âme qui maudit le mal et s'y livre. Son propre cœur lui expliquait celui de *Phèdre*; et si l'on suppose, comme il est assez vraisemblable, que ce qui le retenait malgré lui au théâtre était quelque attache amoureuse dont il avait peine à se dépouiller, la ressemblance devient plus intime et peut aider à faire comprendre tout ce qu'il a mis en cette circonstance de déchirant, de réellement senti et de plus particulier qu'à l'ordinaire dans les combats de cette passion. Quoi qu'il en soit, le but moral de *Phèdre* est hors de doute; le grand Arnauld ne put s'empêcher lui-même de le reconnaître, et ainsi fut presque vérifié le mot de l'auteur 'qui espéroit, au moyen de cette pièce, réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur pitié et par leur doctrine.' Toutefois, en s'enfonçant davantage dans ses réflexions de réforme, Racine jugea qu'il était plus prudent et plus conséquent de renoncer au théâtre, et il en sortit avec courage, mais sans trop d'efforts. Il se maria, se réconcilia avec Port-Royal, se prépara, dans la vie domestique, à ses devoirs de père; et comme le roi le nomma à cette époque historiographe ainsi que Boileau, il ne négligea pas non plus ses devoirs d'historien: à cet effet, il commença par faire une espèce d'extrait du traité de Lucien *sur la Manière d'écrire l'histoire*, et s'appliqua à la lecture de Mézerai, de Vittorio Siri et autres.

D'après le peu qu'on vient de lire sur le caractère, les mœurs et les habitudes d'esprit de Racine, il serait déjà aisé de présumer les qualités et les défauts essentiels de son œuvre, de prévoir ce qu'il a pu atteindre, et en même temps ce qui a dû lui manquer. Un grand art de combinaison, un calcul exact d'agencement, une construction lente et successive, plutôt que cette force de conception, simple et féconde, qui agit simultanément et comme par voie de cristallisation autour de plusieurs centres dans les cerveaux naturellement dramatiques; de la présence d'esprit dans les moindres détails; une singulière adresse à ne dévider qu'un seul fil à la fois; de l'habileté pour élaguer plutôt que la puissance pour étreindre; une science ingénieuse d'introduire et d'éconduire ses personnages; parfois la situation capitale

éludée, soit par un récit pompeux, soit par l'absence motivée du témoin le plus embarrassant ; et de même dans les caractères, rien de divergent ni d'excentrique ; les parties accessoires, les antécédents peu commodes supprimés ; et pourtant rien de trop nu ni de trop monotone, mais deux ou trois nuances assorties sur un fond simple ; — puis, au milieu de tout cela, une passion qu'on n'a pas vue naître, dont le flot arrive déjà gonflé, mollement écumeux, et qui vous entraîne comme le courant blanchi d'une belle eau :

10 voilà le drame de Racine. Et si l'on descendait à son style et à l'harmonie de sa versification, on y suivrait des beautés du même ordre restreintes aux mêmes limites, et des variations de ton mélodieuses sans doute, mais dans l'échelle d'une seule octave. Quelques remarques, à propos de *Britannicus*, préciseront notre pensée et la justifieront si, dans ces termes généraux, elle semblait un peu téméraire. Il s'agit du premier crime de Néron, de celui par lequel il échappe d'abord à l'autorité de sa mère et de ses gouverneurs. Dans Tacite, *Britannicus* est un jeune homme de

20 quatorze à quinze ans, doux, spirituel et triste. Un jour, au milieu d'un festin, Néron ivre, pour le rendre ridicule, le força de chanter ; *Britannicus* se mit à chanter une chanson, dans laquelle il était fait allusion à sa propre destinée si précaire et à l'héritage paternel dont on l'avait dépouillé ; et, au lieu de rire et de se moquer, les convives émus, moins dissimulés qu'à l'ordinaire, parce qu'ils étaient ivres, avaient marqué hautement leur compassion. Pour Néron, tout pur de sang qu'il est encore, son naturel féroce gronde depuis longtemps en son âme et n'épie que l'occasion de se déchaîner ; il a déjà essayé d'un poison lent contre *Britannicus*.

30 La débauche l'a saisi : il est soupçonné d'avoir souillé l'adolescence de sa future victime ; il néglige son épouse Octavie pour la courtisane Acté. Sénèque a prêté son ministère à cette honteuse intrigue ; Agrippine s'est révoltée d'abord, puis a fini par embrasser son fils et par lui offrir sa maison pour les rendez-vous. Agrippine, mère, petite-fille, sœur, nièce et veuve d'empereurs, homicide, incestueuse, prostituée à des affranchis, n'a d'autre crainte que de voir son fils lui échapper avec le pouvoir. Telle est la situation d'esprit des

40 trois personnages principaux au moment où Racine com-

mence sa pièce. Qu'a-t-il fait ? Il est allé d'abord au plus simple, il a trié ses acteurs ; Burrhus l'a dispensé de Sénèque, et Narcisse de Pallas. Othon et Sénécion, *jeunes voluptueux* qui perdent le prince, sont à peine nommés dans un endroit. Il rapporte dans sa préface un mot sanglant de Tacite sur Agrippine : *Quæ, cunctis malæ dominationis cupidinibus flagrans, habebat in partibus Pallantem*, et il ajoute : ' Je ne dis que ce mot d'Agrippine, car il y auroit trop de choses à en dire. C'est elle que je me suis surtout efforcé de bien exprimer et ma tragédie n'est pas moins la disgrâce d'Agrip- 10 pine que la mort de Britannicus.' Et malgré ce dessein formel de l'auteur, le caractère d'Agrippine n'est exprimé qu'imparfaitement : comme il fallait intéresser à sa disgrâce, ses plus odieux vices sont rejetés dans l'ombre ; elle devient un personnage peu réel, vague, inexplicé, une manière de mère tendre et jalouse ; il n'est plus guère question de ses adultères et de ses meurtres qu'en allusion, à l'usage de ceux qui ont lu l'histoire dans Tacite. Enfin, à la place d'Acté, intervient la romanesque Junie. Néron amoureux n'est plus que le rival passionné de Britannicus, et les côtés hideux 20 du tigre disparaissent, ou sont touchés délicatement à la rencontre. Que dire du dénouement ? de Junie réfugiée aux Vestales, et placée sous la protection du peuple, comme si le peuple protégeait quelqu'un sous Néron ? Mais ce qu'on a droit surtout de reprocher à Racine, c'est d'avoir soustrait aux yeux la scène du festin. Britannicus est à table, on lui verse à boire ; quelqu'un de ses domestiques goûte le breuvage, comme c'est la coutume, tant on est en garde contre un crime : mais Néron a tout prévu ; le breuvage s'est trouvé trop chaud, il faut y verser de l'eau 30 froide pour le rafraîchir, et c'est cette eau froide qu'on a eu le soin d'empoisonner. L'effet est soudain : ce poison tue sur l'heure, et Locuste a été chargée de le préparer tel, sous la menace du supplice. Soit dédain pour ces circonstances, soit difficulté de les exprimer en vers, Racine les a négligées dans le récit de Burrhus : il se borne à rendre l'effet moral de l'empoisonnement sur les spectateurs, et il y réussit ; mais on doit avouer que même sur ce point il a rabattu de la brièveté incisive, de la concision éclatante de Tacite. Trop souvent, lorsqu'il traduit Tacite comme 40

lorsqu'il traduit la Bible, Racine se fraie une route entre les qualités extrêmes des originaux, et garde prudemment le milieu de la chaussée, sans approcher des bords d'où l'on voit le précipice. Nous préciserons tout à l'heure le fait pour ce qui concerne la Bible ; nous n'en citerons qu'un exemple relativement à Tacite. Agrippine, dans sa belle invective contre Néron, s'écrie que d'un côté l'on entendra *la fille de Germanicus*, et de l'autre *le fils d'Ænobarbus*.

- Appuyé de Sénèque et du tribun Burrhus,  
 10 Qui, tous deux de l'exil rappelés par moi-même,  
 Partagent à mes yeux l'autorité suprême.

Or Tacite dit : *Audiretur hinc Germanici filia, inde debilis rursus Burrus et exsul Seneca, trunca scilicet manu et professoria lingua, generis humani regimen expostulantes*. Racine a évidemment reculé devant l'énergique insulte de *maître d'école* adressée à Sénèque et celle de *manchot* et de *mutilé* adressée à Burrhus, et son Agrippine n'accuse pas ces pédagogues de vouloir *régenter* le monde. En général, tous les défauts du style de Racine proviennent de cette pudeur de  
 20 goût qu'on a trop exaltée en lui, et qui parfois le laisse en deçà du bien, en deçà du mieux.

*Britannicus*, *Phèdre*, *Athalie*, tragédie romaine, grecque et biblique, ce sont là les trois grands titres dramatiques de Racine et sous lesquels viennent se ranger ses autres chefs-d'œuvre. Nous nous sommes déjà expliqué sur notre admiration pour *Phèdre* ; pourtant, on ne peut se le dissimuler aujourd'hui, cette pièce est encore moins dans les mœurs grecques que *Britannicus* dans les mœurs romaines. Hippolyte amoureux ressemble encore moins à l'Hippolyte  
 30 chasseur, favori de Diane, que Néron amoureux au Néron de Tacite ; Phèdre, reine mère et régente pour son fils, à la mort supposée de son époux, compense amplement Junie protégée par le peuple et mise aux Vestales. Euripide lui-même laisse beaucoup sans doute à désirer pour la vérité ; il a déjà perdu le sens supérieur des traditions mythologiques que possédaient si profondément Eschyle et Sophocle ; mais du moins chez lui on embrasse tout un ordre de choses ; le paysage, la religion, les rites, les souvenirs de famille, constituent un fond de réalité qui fixe et repose l'esprit.

Chez Racine tout ce qui n'est pas Phèdre et sa passion échappe et fuit : la triste Aricie, les Pallantides, les aventures diverses de Thésée, laissent à peine trace dans notre mémoire. A y regarder de près, ce sont, entre les traditions contradictoires, des efforts de conciliation ingénieux, mais peu faits pour éclairer : Racine admet d'une part la version de Plutarque, qui suppose que Thésée, au lieu de descendre aux enfers, avait été simplement retenu prisonnier par un roi d'Épire dont il avait voulu ravir la femme pour son ami Pirithoüs, et d'autre part il fait dire à Phèdre, sur 10 la foi de la rumeur fabuleuse :

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les Enfers . . .

Dans Euripide, Vénus apparaît en personne et se venge ; dans Racine, *Vénus tout entière à sa proie attachée* n'est qu'une admirable métaphore. Racine a quelquefois laissé à Euripide des détails de couleur qui eussent été aussi des traits de passion :

Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !

Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,

Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?

20

dit la Phèdre de Racine. Dans Euripide, ce mouvement est beaucoup plus prolongé : Phèdre voudrait d'abord se désaltérer à l'eau pure des fontaines et s'étendre à l'ombre des peupliers ; puis elle s'écrie qu'on la conduise sur la montagne, dans les forêts de pins, où les chiens chassent le cerf, et qu'elle veut lancer le dard thessalien ; enfin elle désire l'arène sacrée de Limma, où s'exercent les coursiers rapides : et la nourrice qui, à chaque souhait, l'a interrompue, lui dit enfin : 'Quelle est donc cette nouvelle fantaisie ? Vous étiez tout à l'heure sur la montagne, à la poursuite des cerfs, 30 et maintenant vous voilà éprise du gymnase et des exercices des chevaux ! Il faut envoyer consulter l'oracle . . .' Au troisième acte, au moment où Thésée, qu'on croyait mort, arrive, et quand Phèdre, Cène et Hippolyte sont en présence, Phèdre ne trouve rien de mieux que de s'enfuir en s'écriant :

Je ne dois désormais songer qu'à me cacher ;

c'est imiter l'art ingénieux de Timanthe, qui, à l'instant solennel, voila la tête d'Agamemnon.

Tout ceci nous conduirait, si nous l'osions, à conclure avec Corneille que Racine avait un bien plus grand talent pour la poésie en général que pour le théâtre en particulier, et à soupçonner que, s'il fut dramatique en son temps, c'est que son temps n'était qu'à cette mesure de dramatique; mais que probablement, s'il avait vécu de nos jours, son génie se serait de préférence ouvert une autre voie. La vie de retraite, de ménage et d'étude, qu'il mena pendant les douze années  
10 de sa maturité la plus entière, semblerait confirmer notre conjecture. Corneille aussi essaya pendant quelques années de renoncer au théâtre; mais, quoique déjà sur le déclin, il n'y put tenir, et rentra bientôt dans l'arène. Rien de cette impatience ni de cette difficulté à se contenir ne paraît avoir troublé le long silence de Racine. Il écrivait l'histoire de Port-Royal, celle des campagnes du roi, prononçait deux ou trois discours d'académie, et s'exerçait à traduire quelques hymnes d'église. Madame de Maintenon le tira de son  
20 inaction vers 1688, en lui demandant une pièce pour Saint-Cyr: de là le réveil en sursaut de Racine, à l'âge de quarante-huit ans; une nouvelle et immense carrière parcourue en deux pas: *Esther* pour son coup d'essai, *Athalie* pour son coup de maître. Ces deux ouvrages si soudains, si imprévus, si différents des autres, ne démentent-ils pas notre opinion sur Racine? n'échappent-ils pas aux critiques générales que nous avons hasardées sur son œuvre?

Racine, dans les sujets hébreux, est bien autrement à son aise que dans les sujets grecs et romains. Nourri des livres  
30 sacrés, partageant les croyances du peuple de Dieu, il se tient strictement au récit de l'Écriture, ne se croit pas obligé de mêler l'autorité d'Aristote à l'action, ni surtout de placer au cœur de son drame une intrigue amoureuse (et l'amour est de toutes les choses humaines celle qui, s'appuyant sur une base éternelle, varie le plus dans ses formes selon les temps, et par conséquent induit le plus en erreur le poète). Toutefois, malgré la parenté des religions et la communauté de certaines croyances, il y a dans le judaïsme un élément à part, intime, primitif, oriental, qu'il importe de saisir et de  
40 mettre en saillie, sous peine d'être pâle et infidèle, même

avec un air d'exactitude : et cet élément radical, si bien compris de Bossuet dans sa *Politique sacrée*, de M. de Maistre en tous ses écrits, et du peintre anglais Martin dans son art, n'était guère accessible au poète doux et tendre qui ne voyait l'ancien Testament qu'à travers le nouveau, et n'avait pour guide vers Samuel que saint Paul. Commençons par l'architecture du temple dans *Athalie* : chez les Hébreux, tout était figure, symbole, et l'importance des formes se rattachait à l'esprit de la loi. Mais d'abord je cherche vainement dans Racine ce temple merveilleux bâti par 10 Salomon, tout en marbre, en cèdre, revêtu de lames d'or, reluisant de chérubins et de palmes ; je suis dans le vestibule, et je ne vois pas les deux fameuses colonnes de bronze de dix-huit coudées de haut, qui se nomment, l'une *Jachin*, l'autre *Booz* ; je ne vois ni la mer d'airain, ni les douze bœufs d'airain, ni les lions ; je ne devine pas dans le tabernacle ces chérubins de bois d'olivier, hauts de dix coudées, qui enveloppent l'arche de leurs ailes. La scène se passe sous un péristyle grec un peu nu, et je me sens déjà moins disposé à admettre le *sacrifice de sang* et l'immolation par le 20 couteau sacré, que si le poète m'avait transporté dans ce temple colossal où Salomon, le premier jour, égorga pour hosties pacifiques vingt-deux mille bœufs et cent vingt mille brebis. Des reproches analogues peuvent s'adresser aux caractères et aux discours des personnages. L'idolâtrie monstrueuse de Tyr et de Sidon devait être opposée au culte de Jéhovah dans la personne de Mathan, qui, sans cela, n'est qu'un mauvais prêtre, débitant d'abstraites maximes ; j'aurais voulu entrevoir, grâce à lui, ces temples impurs de Baal,

Où siègeaient, sur de riches carreaux, 30  
Cent idoles de jaspe aux têtes de taureaux ;

Où, sans lever jamais leurs têtes colossales,  
Veillaient, assis en cercle et se regardant tous,  
Des dieux d'airain posant leurs mains sur leurs genoux.

Le grand prêtre est beau, noble et terrible ; mais on le conçoit plus terrible encore et plus inexorable, pour être le ministre d'un Dieu de colère. Quand il arme les lévites, et qu'il leur rappelle que leurs ancêtres, à la voix de Moïse,

ont autrefois massacré leurs frères ('Voici ce que dit le Seigneur, Dieu d'Israël : "Que chaque homme place son glaive sur sa cuisse, et que chacun tue son frère, son ami, et celui qui lui est le plus proche." Les enfants de Lévi firent ce que Moïse avait ordonné. '), il délaie ce verset en périphrases évatives :

- Ne descendez-vous pas de ces fameux lévites  
 Qui, lorsqu'au dieu du Nil le volage Israël  
 Rendit dans le désert un culte criminel,  
 10 De leurs plus chers parents saintement homicides,  
 Consacrèrent leurs mains dans le sang des perfides,  
 Et par ce noble exploit vous acquirent l'honneur  
 D'être seuls employés aux autels du Seigneur ?

En somme, *Athalie* est une œuvre imposante d'ensemble, et par beaucoup d'endroits magnifique, mais non pas si complète ni si désespérante qu'on a bien voulu croire. Racine n'y a pas pénétré l'essence même de la poésie hébraïque orientale ; il y marche sans cesse avec précaution entre le naïf du sublime et le naïf du gracieux, et s'interdit soigneusement l'un et l'autre. Il ne dit pas comme Lamartine :

Osias n'était plus ; Dieu m'apparut : je vis  
 Adonaï vêtu de gloire et d'épouvante ;  
 Les bords éblouissants de sa robe flottante  
 Remplissaient le sacré parvis.

Des séraphins debout sur des marches d'ivoire  
 Se voilaient devant lui de six ailes de feux ;  
 Volant de l'un à l'autre, ils se disaient entre eux :  
 Saint, Saint, Saint, le Seigneur, le Dieu, le roi des dieux !  
 Toute la terre est remplie de sa gloire !

- 30 Il ne dirait pas dans ses chœurs, quand il fait parler l'impie voluptueux :

Ainsi qu'on choisit une rose  
 Dans les guirlandes de Sarons,  
 Choisissez une vierge éclore  
 Parmi les lis de vos vallons :  
 Enivrez-vous de son haleine,  
 Écartez ses tresses d'ébène,  
 Goûtez les fruits de sa beauté.

Vivez, aimez, c'est la sagesse :  
 Hors le plaisir et la tendresse,  
 Tout est mensonge et vanité.

Il ne dirait pas davantage :

O tombeau ! vous êtes mon père ;  
 Et je dis aux vers de la terre :  
 Vous êtes ma mère et mes sœurs.

L'avouerai-je ? *Esther*, avec ses douceurs charmantes et ses aimables peintures, *Esther*, moins dramatique qu'*Athalie*, et qui vise moins haut, me semble plus complète en soi, et ne laisser rien à désirer. Il est vrai que ce gracieux épisode de la Bible s'encadre entre deux événements étranges, dont Racine se garde de dire un seul mot, à savoir le somptueux festin d'Assuérus, qui dura cent quatre-vingts jours, et le massacre que firent les Juifs de leurs ennemis, et qui dura deux jours entiers, sur la prière formelle de la Juive Esther. A cela près, ou plutôt même à cause de l'omission, ce délicieux poème, si parfait d'ensemble, si rempli de pudeur, de soupirs et d'onction pieuse, me semble le fruit le plus naturel qu'ait porté le génie de Racine. C'est l'épanchement le plus pur, la plainte la plus enchanteresse de cette âme tendre qui ne savait assister à la prise d'habit d'une novice sans se noyer dans les larmes, et dont madame de Maintenon écrivait : 'Racine, qui veut pleurer, viendra à la profession de la sœur Lalie.' Vers ce même temps, il composa pour Saint-Cyr quatre cantiques spirituels qui sont au nombre de ses plus beaux ouvrages. Il y en a deux d'après saint Paul que Racine traite comme il a déjà fait Tacite et la Bible, c'est-à-dire en l'enveloppant de suavité et de nombre, mais en l'affaiblissant quelquefois. Il est à regretter qu'il n'ait pas poussé plus loin cette espèce de composition religieuse, et que, dans les huit dernières années qui suivirent *Athalie*, il n'ait pas fini par jeter avec originalité quelques-uns des sentiments personnels, tendres, passionnés, fervents, que recérait son cœur. Certains passages des lettres à son fils aîné, alors attaché à l'ambassade de Hollande, font rêver une poésie intérieure et pénétrante qu'il n'a épanchée nulle part, dont il a contenu en lui, durant des années, les délices incessamment prêtes à déborder, ou qu'il a seulement répandue dans

la prière, aux pieds de Dieu, avec les larmes dont il était plein. La poésie alors, qui faisait partie de la *littérature*, se distinguait tellement de la *vie* que rien ne ramenait de l'une à l'autre, que l'idée même ne venait pas de les joindre, et qu'une fois consacré aux soins domestiques, aux sentiments de père, aux devoirs de paroissien, on avait élevé une muraille infranchissable entre les *Muses* et soi. Au reste, comme nul sentiment profond n'est stérile en nous, il arrivait que cette poésie *rentrée* et sans issue était dans la vie comme un parfum

10 secret qui se mêlait aux moindres actions, aux moindres paroles, y transpirait par une voie insensible, et leur communiquait une bonne odeur de mérite et de vertu : c'est le cas de Racine, c'est l'effet que nous cause aujourd'hui la lecture de ses lettres à son fils, déjà homme et lancé dans le monde, lettres simples et paternelles, écrites au coin du feu, à côté de la mère, au milieu des six autres enfants, empreintes à chaque ligne d'une tendresse grave et d'une douceur austère, et où les réprimandes sur le style, les conseils d'éviter les *répétitions de mots* et les *locutions de la*

20 *Gazette de Hollande*, se mêlent naïvement aux préceptes de conduite et aux avertissements chrétiens : 'Vous avez eu quelque raison d'attribuer l'heureux succès de votre voyage, par un si mauvais temps, aux prières qu'on a faites pour vous. Je compte les miennes pour rien ; mais votre mère et vos petites sœurs prioient tous les jours Dieu qu'il vous préservât de tout accident, et on faisoit la même chose à Port-Royal.' Et plus bas : 'M. de Torcy m'a appris que vous étiez dans la *Gazette de Hollande* : si je l'avois su, je l'aurois fait acheter pour la lire à vos petites sœurs, qui vous croi-

30 roient devenu un homme de conséquence.' On voit que madame Racine songeait toujours à son fils absent, et que, chaque fois qu'on servait quelque chose d'un *peu bon* sur la table, elle ne pouvait s'empêcher de dire : 'Racine en auroit volontiers mangé.' Un ami qui revenait de Hollande, M. de Bonnac, apporta à la famille des nouvelles du fils chéri ; on l'accabla de questions, et ses réponses furent toutes satisfaisantes : 'Mais je n'ai osé, écrit l'excellent père, lui demander si vous pensiez un peu au bon Dieu, et j'ai eu peur que la réponse ne fût pas telle que je l'aurois souhaitée.' L'évè-

40 nement domestique le plus important des dernières années

de Racine est la profession que fit à Melun sa fille cadette, âgée de dix-huit ans ; il parle à son fils de la cérémonie, et en raconte les détails à sa vieille tante, qui vivait toujours à Port-Royal dont elle était abbesse<sup>1</sup> ; il n'avait cessé de *sangloter* pendant tout l'office : ainsi, de ce cœur brisé, des trésors d'amour, des effusions inexprimables s'échappaient par ces sanglots ; c'était comme l'huile versée du vase de Marie. Fénelon lui écrivit exprès pour le consoler. Avec cette facilité excessive aux émotions, et cette sensibilité plus vive, plus inquiète de jour en jour, on explique l'effet mortel 10 que causa à Racine le mot de Louis XIV, et ce dernier coup qui le tua ; mais il était auparavant, et depuis longtemps, malade du mal de poésie : seulement, vers la fin, cette prédisposition inconnue avait dégénéré en une sorte d'hydropisie lente qui dissolvait ses humeurs et le livrait sans ressort au moindre choc. Il mourut en 1699 dans sa soixantième 20 année, vénéré et pleuré de tous, comblé de gloire, mais laissant, il faut le dire, une postérité littéraire peu virile, et bien intentionnée plutôt que capable : ce furent les Rollin, les d'Olivet en critique, les Duché et les Campistron au théâtre, les Jean-Baptiste et les Racine fils dans l'ode et dans le poème. Depuis ce temps jusqu'au nôtre, et à travers toutes les variations de goût, la renommée de Racine a subsisté sans atteinte et a constamment reçu des hommages unanimes, justes au fond et mérités en tant qu'hommages, bien que parfois très peu intelligents dans les motifs. Des critiques sans portée ont abusé du droit de le citer pour modèle, et l'ont trop souvent proposé à l'imitation par ses qualités les plus inférieures ; mais, pour qui sait le comprendre, il a suffisamment, dans son œuvre et dans sa vie, de 30 quoi se faire à jamais admirer comme grand poète et chérir comme ami de cœur.

Décembre 1829.

<sup>1</sup> Si ce ne fut pas à Port-Royal même que la fille de Racine fit profession, c'est que ce monastère persécuté ne pouvait plus depuis longtemps recevoir pensionnaires, novices, ni religieuses. Fontaine, vieil ami de Port-Royal, sur lequel il a laissé de bien touchants Mémoires, et réfugié alors à Melun, assista à toutes les cérémonies de vêtue.

## II

Racine fut dramatique sans doute, mais il le fut dans un genre qui l'était peu. En d'autres temps, en des temps comme les nôtres, où les proportions du drame doivent être si différentes de ce qu'elles étaient alors, qu'aurait-il fait ? Eût-il également tenté le théâtre ? Son génie, naturellement recueilli et paisible, eût-il suffi à cette intensité d'action que réclame notre curiosité blasée, à cette vérité réelle dans les mœurs et dans les caractères qui devient indispensable après une époque de grande révolution, à cette philosophie supérieure qui donne à tout cela un sens, et fait de l'action autre chose qu'un *imbroglio*, de la couleur historique autre chose qu'un *badigeonnage* ? Eût-il été de force et d'humeur à mener toutes ces parties de front, à les maintenir en présence et en harmonie, à les unir, à les enchaîner sous une forme indissoluble et vivante ; à les fondre l'une dans l'autre au feu des passions ? N'eût-il pas trouvé plus simple et plus conforme à sa nature de retirer tout d'abord la passion du milieu de ces embarras étrangers dans lesquels elle aurait pu se perdre comme dans le sable, en s'y versant ; de la faire rentrer en son lit pour n'en plus sortir, et de suivre solitaire le cours harmonieux de cette grande et belle élegie, dont *Esther* et *Bérénice* sont les plus limpides, les plus transparents réservoirs ? C'est là une délicate question, sur laquelle on ne peut exprimer que des conjectures : j'ai hasardé la mienne ; elle n'a rien d'irrévérent pour le génie de Racine. M. Étienne, dans son discours de réception à l'Académie, déclare qu'il admire Molière bien plus comme philosophe que comme poète. Je ne suis pas sur ce point de l'avis de M. Étienne, et dans Molière la qualité de poète ne me paraît inférieure à aucune autre ; mais je me garderai bien d'accuser le spirituel auteur des *Deux Gendres* de vouloir renverser l'autel du plus grand maître de notre scène. Or, est-ce davantage vouloir renverser Racine que de déclarer qu'on préfère chez lui la poésie pure au drame, et qu'on est tenté de le rapporter à la famille des génies lyriques, des chantres élégiaques et pieux, dont la mission ici-bas est de célébrer l'*amour* (en prenant *amour* dans le même sens que Dante et Platon) ?

Indépendamment de l'examen direct des œuvres, ce qui nous a surtout confirmé dans notre opinion, c'est le silence de Racine et la disposition d'esprit qu'il marqua durant les longues années de sa retraite. Les facultés innées qu'on a exercées beaucoup et qu'on arrête brusquement au milieu de la carrière, après les premiers instants donnés au délassement et au repos, se réveillent et recommencent à désirer le genre de mouvement qui leur est propre. D'abord il n'en vient à l'âme qu'une plainte sourde, lointaine, étouffée, qui n'indique pas son objet et nous livre à tout le vague de l'ennui. Bientôt l'inquiétude se décide; la faculté sans aliment s'affame, pour ainsi dire; elle crie au dedans de nous: c'est comme un coursier généreux qui hennit dans l'étable et demande l'arène; on n'y peut tenir, et tous les projets de retraite sont oubliés. Qu'on se figure, par exemple, à la place de Racine, au sein du même loisir, quelqu'un de ces génies incontestablement dramatiques, Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Scott. Oh! les premiers mois d'inaction passés, comme le cerveau du poète va fermenter et se remplir! comme chaque idée, chaque sentiment va revêtir à ses yeux un masque, un personnage, et marcher à ses côtés! que de générations spontanées vont éclore de toutes parts et lever la tête sur cette eau dormante! que d'êtres inachevés, flottants, passeront dans ses rêves et lui feront signe de venir! que de voix plaintives lui parleront comme à Tancrède dans la forêt enchantée! La reine Mab descendra en char et se posera sur ce front endormi. Soudain Ariel ou Puck, Scapin ou Dorine, Chérubin ou Fenella, merveilleux lutins, messagers malicieux et empressés, s'agiteront autour du maître, le tirailleront de mille côtés pour qu'il prenne garde à leurs êtres chéris, à leurs amants séparés, à leurs princesses malheureuses; ils les évoqueront devant lui, comme dans l'Élysée antique le divin Tirésias, ou plutôt le vieil Anchise, évoquait les âmes des héros qui n'avaient pas vécu; ils les feront passer par groupes, ombres fugitives, ricuses ou éplorées, demandant la vie, et dans les limbes inexplicables de la pensée attendant la lumière du jour. Diana Vernon à cheval, franchissant les barrières et se perdant dans le taillis; Juliette au balcon tendant les bras à Roméo; ingénue Agnès à son balcon aussi, et rendant à son amant

salut pour salut du matin au soir ; la moqueuse Suzanne et la belle comtesse habillant le page ; que sais-je ? toutes ces ravissantes figures, toutes ces apparitions enchantées souriront au poète et l'appelleront à elles du sein de leur nuage. Il n'y résistera pas longtemps, et se relancera, tête baissée, dans ce monde qui tourbillonne autour de lui. Chacun reviendra à ses goûts et à sa nature. Beaumarchais, comme un joueur excité par l'abstinence, tentera de nouveau avec fureur les chances et la folie des intrigues. Scott, plus insouciant peut-être, et comme un voyageur simplement curieux qui a déjà vu beaucoup de siècles et de pays, mais qui n'est pas las encore, se remettra en marche au risque de repasser, chemin faisant, par les mêmes aventures. Molière, penseur profond, triste au dedans, ayant hâte de sortir de lui-même et d'échapper à ses peines secrètes, sera cette fois d'un comique plus grave ou plus fou qu'à l'ordinaire. Shakespeare redoublera de grâce, de fantaisie ou d'effroi. Le grand Corneille enfin (car il est de cette famille), Corneille couvert de cicatrices, épuisé, mais infatigable et sans relâche comme ses héros, pareil à ce valeureux comte de Fuentès dont parle Bossuet, et qui combattit à Rocroi jusqu'au dernier soupir, Corneille ramènera obstinément au combat ses vieilles bandes espagnoles et ses drapeaux déchirés.

Voilà les poètes dramatiques. Dirai-je que Racine ne leur ressembla jamais dans sa retraite ; qu'il ne vit plus rien de ce qu'il avait quitté ; qu'il n'eut point, à ses heures de rêverie, des apparitions charmantes qui remuaient, comme autrefois, son cœur ? Ce serait faire injure à son génie. Mais ces créations mêmes vers lesquelles un doux penchant dut le rentrer d'abord, ces Monime, ces Phèdre, ces Bérénice au long voile, ces nobles amantes solitaires qu'il revoyait, à la nuit tombante, sous les traits de la Champmeslé, et qui s'enfuyaient, comme Didon, dans les bocages, qu'étaient-elles, je le demande ? Où voulaient-elles le ramener ? Diffé-  
raient-elles beaucoup de l'*Élégie à la voix gémissante*,

Au ris mêlé de pleurs, aux longs cheveux épars,  
Belle, levant au ciel ses humides regards ?

Et quand il se fut tout à fait réfugié dans l'amour divin, ces formes attrayantes d'un amour profane continuèrent-elles

longtemps à repasser dans ses songes? Pour moi, je ne le crois point. Il fut prompt à les dissiper et à les oublier : ses affections bientôt allèrent toutes ailleurs ; il ne pensait qu'à Port-Royal, alors persécuté, et se complaisait délicieusement dans ses souvenirs d'enfance : 'En effet, dit-il, il n'y avoit point de maison religieuse qui fût en meilleure odeur que Port-Royal. Tout ce qu'on en voyoit au dehors inspiroit de la piété ; on admiroit la manière grave et touchante dont les louanges de Dieu y étoient chantées, la simplicité et en même temps la propreté de leur église, la modestie des domestiques, la solitude des parloirs, le peu d'empressement des religieuses à y soutenir la conversation, leur peu de curiosité pour savoir les choses du monde et même les affaires de leurs proches ; en un mot, une entière indifférence pour tout ce qui ne regardoit point Dieu. Mais combien les personnes qui connoissoient l'intérieur de ce monastère y trouvoient-elles de nouveaux sujets d'édification ! Quelle paix ! quel silence ! quelle charité ! quel amour pour la pauvreté et pour la mortification ! Un travail sans relâche, une prière continuelle, point d'ambition que pour les emplois les plus vils et les plus humiliants, aucune impatience dans les sœurs, nulle bizarrerie dans les mères, l'obéissance toujours prompte et le commandement toujours raisonnable.' Et vers le même temps il écrivait à son fils : 'M. de Rost m'a appris que la Champmeslé étoit à l'extrémité, de quoi il me paroît très-affligé ; mais ce qui est le plus affligeant, c'est de quoi il ne se soucie guère apparemment, je veux dire l'obstination avec laquelle cette pauvre malheureuse refuse de renoncer à la comédie, ayant déclaré, à ce qu'on m'a dit, qu'elle trouvoit très-glorieux pour elle de mourir comédienne. Il faut espérer que, quand elle verra la mort de plus près, elle changera de langage comme font d'ordinaire la plupart de ces gens qui font tant les fiers quand ils se portent bien. Ce fut madame de Caylus qui m'apprit hier cette particularité dont elle étoit effrayée, et qu'elle a suc, comme je crois, de M. le curé de Saint-Sulpice.' Et dans une autre lettre : 'Le pauvre M. Boyer est mort fort chrétiennement ; sur quoi je vous dirai, en passant, que je dois réparation à la mémoire de la Champmeslé, qui mourut avec d'assez bons sentiments, après avoir renoncé à la

comédie, très-repentante de sa vie passée, mais surtout fort affligée de mourir : du moins M. Despréaux me l'a dit ainsi, l'ayant appris du curé d'Auteuil, qui l'assista à la mort ; car elle est morte à Auteuil, dans la maison d'un maître à danser, où elle étoit venue prendre l'air.' On a besoin de croire, pour excuser ce ton de sécheresse, que Racine voulait faire indirectement la leçon à son fils, et condamner ses propres erreurs dans la personne de celle qui en avait été l'objet. Mais, même en tenant compte de l'intention,

10 on peut conclure hardiment, après avoir lu et comparé ces passages, que les sentiments du poète ne prenaient plus la forme dramatique, et que la figure de la Champmeslé lui étoit depuis longtemps sortie de la mémoire. Port-Royal avait toute son âme ; il y puisait le calme, il y rapportait ses prières ; il était plein des gémissements de cette maison affligée, quand il fit entendre, pour l'heureuse maison de Saint-Cyr, la mélodie touchante des chœurs d'*Esther*<sup>1</sup>. En un mot, c'étoit la disposition lyrique qui prévalait évidemment dans le poète, et qui le plus souvent, au défaut

20 d'épanchement convenable, débordait dans ces larmes dont nous avons parlé. Un de nos amis les plus chers, qui, pour être romantique, à ce qu'on dit, n'en garde pas moins à Racine un respect profond et un sincère amour, a essayé de retracer l'état intérieur de cette belle âme dans une pièce de vers qu'il ne nous est pas permis de louer, mais que nous insérons ici comme achevant de mettre en lumière notre point de vue critique.

<sup>1</sup> Racine se trouvoit précisément dans l'église du monastère des Champs, quand l'archevêque Harlay de Champvallon y vint, le 17 mai 1679, à neuf heures du matin, pour renouveler la persécution qui avait été interrompue durant dix années, mais qui, à partir de ce jour-là, ne cessa plus jusqu'à l'entière ruine. Il causa quelque temps avec le prélat qui, l'ayant aperçu, l'avait fait appeler par politesse. Plus tard, surtout quand sa tante fut abbesse, il devint à Versailles le chargé d'affaires en titre des pauvres persécutées. Toutes les demandes d'adoucissement près de l'archevêque, les suppliques pour obtenir tel ou tel confesseur, roulaient sur lui. Il usait son temps et son crédit à ces démarches, avec un zèle où il entra quelque pensée d'expiation.

## LES LARMES DE RACINE.

Racine, qui veut pleurer, viendra à la  
profession de la sœur La'ie.

(MADAME DE MAINTENON.)

Jean Racine, le grand poète,  
Le poète aimant et pieux,  
Après que sa lyre muette  
Se fut voilée à tous les yeux,  
Renonçant à la gloire humaine,  
S'il sentait en son âme pleine  
Le flot contenu murmurer,  
Ne savait que fondre en prière,  
Pencher l'urne dans la poussière  
Aux pieds du Seigneur, et pleurer.

10

Comme un cœur pur de jeune fille  
Qui coule et déborde en secret,  
A chaque peine de famille,  
Au moindre bonheur, il pleurait :  
A voir pleurer sa fille aînée ;  
A voir sa table couronnée  
D'enfants, et lui-même au déclin ;  
A sentir les inquiétudes  
De père, tout causant d'études,  
Les soirs d'hiver, avec Rollin ;

20

Ou si dans la sainte patrie,  
Berceau de ses rêves touchants,  
Il s'égarait dans la prairie  
Au fond de Port-Royal-des-Champs ;  
S'il revoyait du cloître austère  
Les longs murs, l'étang solitaire,  
Il pleurait comme un exilé ;  
Pour lui, pleurer avait des charmes,  
Le jour que mourait dans les larmes  
Ou La Fontaine ou Champmeslé<sup>1</sup>.

30

<sup>1</sup> Il est permis de supposer, malgré ce qu'on a vu plus haut, que le poète donna secrètement à la Champmeslé quelques larmes et quelques prières.

Surtout ces pleurs avec délices  
 En ruisseaux d'amour s'écoulaient,  
 Chaque fois que sous des cilices  
 Des fronts de seize ans se voilaient ;  
 Chaque fois que des jeunes filles,  
 Le jour de leurs vœux, sous les grilles  
 S'en allaient aux yeux des parents,  
 Et foulant leurs bouquets de fête,  
 Livrant les cheveux de leur tête,  
 Épanchaient leur âme à torrents.

Lui-même il dut payer sa dette ;  
 Au temple il porta son agneau ;  
 Dieu, marquant sa fille cadette,  
 La dota du mystique anneau.  
 Au pied de l'autel avancée,  
 La douce et blanche fiancée  
 Attendait le divin Époux ;  
 Mais, sans voir la cérémonie,  
 Parmi l'encens et l'harmonie  
 Sanglotait le père à genoux.

Sanglots, soupirs, pleurs de tendresse,  
 Pareils à ceux qu'en sa ferveur  
 Madeleine la pécheresse  
 Répandit aux pieds du Sauveur ;  
 Pareils aux flots de parfum rare  
 Qu'en pleurant, la sœur de Lazare  
 De ses longs cheveux essuya ;  
 Pleurs abondants comme les vôtres,  
 O le plus tendre des apôtres,  
 Avant le jour d'All-luia !

Prière confuse et muette,  
 Effusion de saints désirs,  
 Quel luth se fera l'interprète  
 De ces sanglots, de ces soupirs ?  
 Qui démêlera le mystère  
 De ce cœur qui ne peut se taire,  
 Et qui pourtant n'a point de voix ?

Qui dira le sens des murmures,  
 Qu'éveille à travers les ramures  
 Le vent d'automne dans les bois ?

C'était une offrande avec plainte,  
 Comme Abraham en sut offrir ;  
 C'était une dernière étreinte  
 Pour l'enfant qu'on a vu nourrir ;  
 C'était un retour sur lui-même,  
 Pécheur relevé d'anathème,  
 Et sur les erreurs du passé ;  
 Un cri vers le Juge sublime,  
 Pour qu'en faveur de la victime  
 Tout le reste fût effacé.

10

C'était un rêve d'innocence,  
 Et qui le faisait sangloter,  
 De penser que, dès son enfance,  
 Il aurait pu ne pas quitter  
 Port-Royal et son doux rivage,  
 Son vallon calme dans l'orage,  
 Refuge propice aux devoirs ;  
 Ses châtaigniers aux larges ombres,  
 Au dedans les corridors sombres,  
 La solitude des parloirs.

20

Oh ! si les yeux mouillés encore,  
 Ressaisissant son luth dormant,  
 Il n'a pas dit, à voix sonore,  
 Ce qu'il sentait en ce moment ;  
 S'il n'a pas raconté, poète,  
 Son âme pudique et discrète,  
 Son holocauste et ses combats,  
 Le Maître qui tient la balance  
 N'a que mieux compris son silence :  
 O mortels, ne le blâmez pas !

30

Celui qu'invoquent nos prières  
 Ne fait pas descendre les pleurs  
 Pour étinceler aux paupières,  
 Ainsi que la rosée aux fleurs ;

Il ne fait pas sous son haleine  
 Palpiter la poitrine humaine,  
 Pour en tirer d'aimables sons ;  
 Mais sa rosée est fécondante ;  
 Mais son haleine, immense, ardente,  
 Travaille à fondre nos glaçons.

Qu'importent ces chants qu'on exhale,  
 Ces harpes autour du saint lieu ;  
 Que notre voix soit la cymbale  
 Marchant devant l'arche de Dieu :  
 Si l'âme, trop tôt consolée,  
 Comme une veuve non voilée  
 Dissipe ce qu'il faut sentir ;  
 Si le coupable prend le change,  
 Et tout ce qu'il paye en louange,  
 S'il le retranche au repentir ?

10

Les derniers sentiments exprimés dans cette pièce ne furent point étrangers à l'âme de Racine. Dans un très beau cantique *sur la Charité*, imité de saint Paul, il dit lui-même,  
 20 en des termes assez semblables, et dont notre ami paraît s'être souvenu :

En vain, je parlerois le langage des Anges,  
 En vain, mon Dieu, de tes louanges  
 Je remplirois tout l'univers :  
 Sans amour ma gloire n'égale  
 Que la gloire de la cymbale,  
 Qui d'un vain bruit frappe les airs.

Si maintenant l'on m'objecte que cette théorie conjecturale serait admissible peut-être si Racine n'avait pas fait  
 30 *Athalie*, mais qu'*Athalie* seule répond victorieusement à tout et révèle dans le poète un génie essentiellement dramatique, je répliquerai à mon tour qu'en admirant beaucoup *Athalie* je ne lui reconnais point tant de portée ; que la quantité d'élévation, d'énergie et de sublime qui s'y trouve ne me paraît pas du tout dépasser ce qu'il en faut pour réussir dans le haut lyrique, dans la grande poésie religieuse, dans l'hymne, et qu'à mon gré cette magnifique tragédie atteste

seulement chez Racine des qualités fortes et puissantes qui couronnaient dignement sa tendresse habituelle.

L'examen un peu approfondi du style de Racine nous ramènera involontairement aux mêmes conclusions sur la nature et la vocation de son talent. Qu'est-ce, en effet, qu'un style dramatique ? C'est quelque chose de simple, de familier, de vif, d'entrecoupé, qui se déploie et se brise, qui monte et redescend, qui change sans effort en passant d'un personnage à l'autre, et varie dans le même personnage selon les moments de la passion. On se rencontre, on cause, on 10 plaisante ; puis l'ironie s'aiguise, puis la colère se gonfle, et voilà que le dialogue ressemble à la lutte étincelante de deux serpents entrelacés. Les gestes, les inflexions de voix et les sinuosités du discours sont en parfaite harmonie ; les hasards naturels, les particularités journalières d'une conversation qui s'anime, se reproduisent en leur lieu. Auguste est assis avec Cinna dans son cabinet et lui parle longuement ; chaque fois que Cinna veut l'interrompre, l'empereur l'apaise d'autorité, étend la main, ralentit sa parole, le fait rasseoir et continue. Le jeu de Talma, c'était tout le style dramati- 20 que mis en dehors et traduit aux yeux. — Les personnages du drame, vivant de la vie réelle comme tout le monde, doivent en rappeler à chaque instant les détails et les habitudes. *Hier, aujourd'hui, demain*, sont des mots très significatifs pour eux. Les plus chers souvenirs dont se nourrit leur passion favorite leur apparaissent au complet avec une singulière vivacité dans les moindres circonstances. Il leur échappe souvent de dire : *Tel jour, à telle heure, en tel endroit*. L'amour dont une âme est pleine, et qui cherche un langage, s'empare de tout ce qui l'entoure, en tire des images, des 30 comparaisons sans nombre, en fait jaillir des sources imprévues de tendresse. Juliette, au balcon, croit entendre le chant de l'alouette, et presse son jeune époux de partir ; mais Roméo veut que ce soit le rossignol qu'on entend, afin de rester encore.

La douleur est superstitieuse ; l'âme, en ses moments extrêmes, a de singuliers retours ; elle semble, avant de quitter cette vie, s'y rattacher à plaisir par les fils les plus déliés et les plus fragiles. Desdemona, émue du vague sentiment de sa fin, revient toujours, sans savoir pourquoi, 40

à une *chanson de saule* que lui chantait dans son enfance une vieille esclave qu'avait sa mère. C'est ainsi que le lyrique même, grâce aux détails naïfs qui le retiennent et le fixent dans la réalité, ne fait pas hors-d'œuvre, et concourt directement à l'effet dramatique.

Le pittoresque épique, le descriptif pompeux sied mal au style du drame ; mais sans se mettre exprès à décrire, sans étaler sa toile pour peindre, il est tel mot de pure causerie qui, jeté comme au hasard, va nous donner la couleur des lieux et préciser d'avance le théâtre où se déploiera la passion. Duncan arrive avec sa suite au château de Macbeth ; il en trouve le site agréable, et Banquo lui fait remarquer qu'il y a des nids de martinets à chaque frise et à chaque créneau : preuve, dit-il, que l'air est salubre en cet endroit. Shakespeare abonde en traits pareils ; les tragiques grecs en offriraient également. Racine n'en a jamais.

Le style de Racine se présente, dès l'abord, sous une teinte assez uniforme d'élégance et de poésie ; rien ne s'y détache particulièrement. Le procédé en est d'ordinaire analytique et abstrait ; chaque personnage principal, au lieu de répandre sa passion au dehors en ne faisant qu'un avec elle, regarde le plus souvent cette passion au dedans de lui-même, et la raconte par ses paroles telle qu'il la voit au sein de ce monde intérieur, au sein de ce *moi*, comme disent les philosophes : de là une manière générale d'exposition et de récit qui suppose toujours dans chaque héros ou chaque héroïne un certain loisir pour s'examiner préalablement ; de là encore tout un ordre d'images délicates, et un autre coloris de demi-jour, emprunté à une savante métaphysique du cœur ; mais peu ou point de réalité, et aucun de ces détails qui nous ramènent à l'aspect humain de cette vie. La poésie de Racine élude les détails, les dédaigne, et quand elle voudrait y atteindre elle semble impuissante à les saisir. Il y a dans *Bajazet* un passage, entre autres, fort admiré de Voltaire : Acomat explique à Osmin comment, malgré les défenses rigoureuses du sérail, Roxane et Bajazet ont pu se voir et s'aimer :

Peut-être il te souvient qu'un récit peu fidèle  
De la mort d'Amurat fit courir la nouvelle.

La sultane, à ce bruit, feignant de s'effrayer,  
 Par des cris douloureux eut soin de l'appuyer.  
 Sur la foi de ses pleurs ses esclaves tremblèrent ;  
 De l'heureux Bajazet les gardes se troublèrent :  
 Et les dons achevant d'ébranler leur devoir,  
 Leurs captifs dans ce trouble osèrent s'entrevoir.

Au lieu d'une explication nette et circonstanciée de la rencontre, comme tout cela est touché avec précaution ! comme le mot propre est habilement évincé ! *les esclaves tremblèrent ! les gardes se troublèrent !* Que d'efforts en pure 10 perte ! que d'élégances déplacées dans la bouche sévère du grand-vizir ! — Monime a voulu s'étrangler avec son bandeau, ou, comme dit Racine, *faire un affreux lien d'un sacré diadème* ; elle apostrophe ce diadème en vers enchanteurs que je me garderai bien de blâmer. Je noterai seulement que, dans la colère et le mépris dont elle accable ce *fatal tissu*, elle ne l'ose nommer qu'en termes généraux et avec d'exquises injures. Il résulte de cette perpétuelle nécessité de noblesse et d'élégance que s'impose le poète, que lorsqu'il en vient à quelques-unes de ces parties de transition 20 qu'il est impossible de relever et d'ennoblir, son vers inévitablement déroge et peut alors sembler prosaïque par comparaison avec le ton de l'ensemble. Chamfort s'est amusé à noter dans *Esther* le petit nombre de vers qu'il croit entachés de prosaïsme. Au reste, Racine a tellement pris garde à ce genre de reproche, qu'au risque de violer les convenances dramatiques il a su prêter des paroles pompeuses ou fleuries à ses personnages les plus subalternes comme à ses héros les plus achevés. Il traite ses confidentes sur le même pied que ses reines ; Arcas s'exprime tout aussi majes- 30 tueusement qu'Agamemnon. M. Villemain a déjà remarqué que, dans Euripide, le vieillard qui tient la place d'Arcas n'a qu'un langage simple, non figuré, conforme à sa condition d'esclave : 'Pourquoi donc sortir de votre tente, ô roi Agamemnon, lorsque autour de nous tout est assoupi dans un calme profond, lorsqu'on n'a point encore relevé la sentinelle qui veille sur les retranchements ?' Et c'est Agamemnon qui dit : 'Hélas ! on n'entend ni le chant des oiseaux, ni le bruit de la mer ; le silence règne sur l'Europe.'

Dans Racine, au contraire, Arcas prend les devants en poésie, et il est le premier à s'écrier :

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.

Chez Euripide, le vieillard a vu Agamemnon dans tout le désordre d'une nuit de douleur ; il l'a vu allumer un flambeau, écrire une lettre et l'effacer, y imprimer le cachet et le rompre, jeter à terre ses tablettes et verser un torrent de larmes. Racine fils avoue avec candeur qu'on peut regretter dans l'Iphigénie française cette vive peinture de l'Agamemnon grec ; mais Euripide n'avait pas craint d'entrer dans l'intérieur de la tente du héros, et de nommer certaines choses de la vie par leur nom<sup>1</sup>.

Le procédé continu d'analyse dont Racine fait usage, l'élégance merveilleuse dont il revêt ses pensées, l'allure un peu solennelle et arrondie de sa phrase, la mélodie cadencée de ses vers, tout contribue à rendre son style tout à fait distinct de la plupart des styles franchement et purement dramatiques. Talma, qui, dans ses dernières années, en était venu à donner à ses rôles, surtout à ceux que lui fournissait Corneille, une simplicité d'action, une familiarité saisissante et sublime, l'aurait vainement essayé pour les héros de Racine ; il eût même été coupable de briser la déclamation soutenue de leur discours, et de ramener à la causerie ce beau vers un peu chanté. Est-ce à dire pourtant que le caractère dramatique manque entièrement à cette manière de faire parler des personnages ? Loin de notre pensée un tel blasphème ! Le style de Racine convient à ravir au genre de drame qu'il exprime, et nous offre un composé parfait des mêmes qualités heureuses ; tout s'y tient avec art, rien n'y jure et ne sort du ton ; dans cet idéal complet de délicatesse et de grâce, Monime, en vérité, aurait bien tort de parler autrement. C'est une conversation douce et choisie, d'un charme croissant, une confiance pénétrante et pleine d'émotion, comme on se figure qu'en

<sup>1</sup> Euripide d'ailleurs ne s'était pas fait faute, on le voit de quelques anachronismes de mœurs et de moyens. On n'écrivait pas de lettres au siège de Troie ; il n'est jamais question d'écriture dans Homère ; mais les Grecs songeaient plus aux convenances dramatiques qu'à l'exactitude historique.

pouvait suggérer au poète le commerce paisible de cette société où une femme écrivait *la Princesse de Clèves* ; c'est un sentiment intime, unique, expansif, qui se mêle à tout, s'insinue partout, qu'on retrouve dans chaque soupir, dans chaque larme, et qu'on respire avec l'air. Si l'on passe brusquement des tableaux de Rubens à ceux de M. Ingres, comme on a l'œil rempli de l'éclatante variété pittoresque du grand maître flamand, on ne voit d'abord dans l'artiste français qu'un ton assez uniforme, une teinte diffuse de pâle et douce lumière. Mais qu'on approche de plus près et qu'on observe avec soin : mille nuances fines vont éclorre sous le regard ; mille intentions savantes vont sortir de ce tissu profond et serré ; on ne peut plus en détacher ses yeux. C'est le cas de Racine lorsqu'on vient à lui en quittant Molière ou Shakespeare : il demande alors plus que jamais à être regardé de très près et longtemps ; ainsi seulement on surprendra les secrets de sa manière : ainsi, dans l'atmosphère du sentiment principal qui fait le fond de chaque tragédie, on verra se dessiner et se mouvoir les divers caractères avec leurs traits personnels ; ainsi, les différences d'accentuation, fugitives et ténues, deviendront saisissables, et prêteront une sorte de vérité relative au langage de chacun ; on saura avec précision jusqu'à quel point Racine est dramatique, et dans quel sens il ne l'est pas.

Racine a fait *les Plaideurs* ; et, dans cette admirable farce, il a tellement atteint du premier coup le vrai style de la comédie, qu'on peut s'étonner qu'il s'en soit tenu à cet essai. Comment n'a-t-il pas deviné, se dit involontairement la critique questionneuse de nos jours, que l'emploi de ce style sincèrement dramatique, qu'il venait de dérober à Molière, n'était pas limité à la comédie ; que la passion la plus sérieuse pouvait s'en servir et l'élever jusqu'à elle ? Comment ne s'est-il pas rappelé que le style de Corneille, en bien des endroits pathétiques, ne diffère pas essentiellement de celui de Molière ? il ne s'agissait que d'achever la fusion ; l'œuvre de réforme dramatique qui se poursuit maintenant sous nos yeux eût été dès lors accomplie. — C'est que, sans doute, dans la tragédie telle qu'il la concevait, Racine n'avait nullement besoin de ce franc et libre langage ; c'est que *le Plaideurs* ne furent jamais qu'une

débauche de table, un accident de cabaret dans sa vie littéraire ; c'est que d'invincibles préjugés s'opposent toujours à ces fusions si simples que combine à son aise la critique après deux siècles. Du temps de Racine, Fénelon, son ami, son admirateur, et qui semble un de ses parents les plus proches par le génie, écrivait de Molière : ' En pensant bien, il parle souvent mal. Il se sert des phrases les plus forcées et les moins naturelles. Tércence dit en quatre mots, avec la plus élégante simplicité, ce que celui-ci ne dit qu'avec une multitude de métaphores qui approchent du galimatias. J'aime bien mieux sa prose que ses vers. Par exemple, *l'Avare* est moins mal écrit que les pièces qui sont en vers : il est vrai que la versification française l'a gêné ; il est vrai même qu'il a mieux réussi pour les vers dans *l'Amphitryon*, où il a pris la liberté de faire des vers irréguliers. Mais en général il me paroît, jusque dans sa prose, ne parler point assez simplement pour exprimer toutes les passions.' Il faut se souvenir que l'auteur de cet étrange jugement avait la manière d'écrire la plus antipathique à Molière qui se puisse imaginer. Il était doux, fleuri, agréablement subtil, épris des antiques chimères, doué des signes gracieux de l'avenir ; et sa prose, *encor qu'un peu trainante*, ne ressemblait pas mal à ces beaux vieillards divins dont il nous parle souvent, à longue barbe plus blanche que la neige, et qui, soutenus d'un bâton d'ivoire, s'acheminaient lentement au milieu des bocages vers un temple du plus pur marbre de Paros. Quoi qu'il en soit, il énonçait à coup sûr, dans cette lettre à l'Académie, l'opinion de plus d'un esprit délicat, de plus d'un académicien de son temps, et Racine lui-même se serait probablement entendu avec lui pour critiquer sur beaucoup de points la diction de Molière.

La sienne est scrupu euse, irréprochable, et tout l'éloge qu'on a coutume de faire du style de Racine en général doit s'appliquer sans réserve à sa diction. Nul n'a su mieux que lui la valeur des mots, le pouvoir de leur position et de leurs alliances, l'art des transitions, *ce chef-d'œuvre le plus difficile de la poésie*, comme lui disait Boileau ; on peut voir là-dessus leur correspondance. En se tenant à un vocabulaire un peu restreint, Racine a multiplié les combinaisons et les ressources. On remarquera que dans ses tours il con-

serve par moments des traces légères d'une langue antérieure à la sienne, et je trouve pour mon compte un charme infini à ces idiotismes trop peu nombreux qui lui ont valu d'être souligné quelquefois par les critiques du dernier siècle.

En somme, et ceci soit dit pour dernier mot, il y aurait injustice, ce me semble, à traiter Racine autrement que tous les vrais poètes de génie, à lui demander ce qu'il n'a pas, à ne pas le prendre pour ce qu'il est, à ne pas accepter, en le jugeant, les conditions de sa nature. Son style est complet 10 en soi, aussi complet que son drame lui-même ; ce style est le produit d'une organisation rare et flexible, modifiée par une éducation continuelle et par une multitude de circonstances sociales qui ont pour jamais disparu ; il est, autant qu'aucun autre, et à force de finesse, sinon avec beaucoup de saillie, marqué au coin d'une individualité distincte, et nous retrace presque partout le profil noble, tendre et mélancolique de l'homme avec la date du temps. D'où il résulte aussi que vouloir ériger ce style en *style-modèle*, le professer à tout propos et en toute occurrence, y rapporter 20 toutes les autres manières comme à un type invariable, c'est bien peu le comprendre et l'admirer bien superficiellement, c'est le renfermer tout entier dans ses qualités de grammaire et de diction. Nous croyons faire preuve d'un respect mieux entendu en déclarant le style de Racine, comme celui de La Fontaine et de Bossuet, digne sans doute d'une éternelle étude, mais impossible, mais inutile à imiter, et surtout d'une forme peu applicable au drame nouveau, précisément parce qu'il nous paraît si bien approprié à un genre de tragédie qui n'est plus. 30

Janvier 1830.

# NOTES

## MOLIÈRE

PAGE 1. l. 1. Sainte-Beuve begins his *portrait* by describing the characters of that class of writers beyond comparison—*cette classe d'hommes hors de ligne*—to which Molière belongs.

l. 23. *Ménandre* (324-290 B.C.). Menander, the celebrated Athenian poet, almost all of whose works have perished.

l. 27. *Plaute* (254-184 B.C.). Plautus, the famous Roman comic dramatist.

PAGE 2. l. 5. *Les plus féconds des grands écrivains de cette littérature en sont aussi les plus littérateurs et rimeurs*. Cf. with p. 1, ll. 8 *et seqq.* Sainte-Beuve does not class Ovid and Cicero among those writers of exceptional genius of whom he is speaking, because they are too *littérateurs*—too fond of artificial and conventional beauties.

l. 7. *Au reste, à elle l'honneur . . .* Sainte-Beuve pays a tribute of admiration to Virgil and Horace, but in that slightly ironical way which is characteristic of him: 'they are the two most admirable poets of all literatures of imitation'; he praises the men, and criticizes the class of writers to which they belong.

l. 12. *Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Molière*, the four most powerful modern writers of genius according to Sainte-Beuve. *Cervantes*, the famous Spanish writer, author of *Don Quixote*. *Rabelais* (1495-1553), one of the most remarkable representatives of the spirit of the Renaissance, as opposed to the asceticism and scholasticism of the Middle Ages; one of the least prejudiced of all French writers; his main work, *L'histoire de Gargantua et de Pantagruel*, contains a far-reaching satire upon the prejudices of his time, and the plan of a new education and of a new life according to his own ideals.

l. 33. *Ovide, Dryden, l'abbé Prévost*. See note to p. 2, l. 5. *L'abbé Prévost* (1697-1765), a French priest who frequently passed from the convent to the army and from the army to the gallant society of the eighteenth century; he produced in 1733 *L'histoire du Chevalier Desgrieux et de Manon Lescaut*, a novel which enjoyed an immense reputation then, and has

often been reprinted since under the title *Manon Lescaut*. His great defect is that he has no plan; he goes where his imagination leads him; hence there is a lack of harmony and sobriety in his works. Men of first-rate genius possess this harmony and sobriety naturally; they do not constrain themselves to obey strict and artificial literary rules or laws, and they do not make such obedience the chief object of their endeavours (as the poets of the 'studious and polite schools' do), but their instinct allows them to combine in their works the charm derived from spontaneity with that which arises from the perfection of proportions and expressions.

l. 40. *Despréaux*. Boileau-Despréaux (1636-1711), the most famous of those 'studious and polite poets' to whom Sainte-Beuve is alluding. He wrote in verse the *Art Poétique*, a kind of code in four 'Chants' of the rules which poets should obey when writing poetry. The laws he formulated were accepted as 'articles of dogma' for more than a century. He always conformed to them strictly himself, but he lacks that free inspiration which some other writers (such as the Abbé Prévost) do not know how to restrain.

PAGE 3. l. 4. *Vauvenargues* (1715-47), a famous French moralist, whose style is simple and clear, often elegant in its clearness. Sainte-Beuve himself said of Vauvenargues that 'il a proprement cette netteté qui est l'ornement de la justesse . . . une énergie sans trace d'effort.' It is interesting to compare this appreciation with the *mot* de Vauvenargues quoted here.

l. 13. *A les bien prendre, les excellents génies . . .* Sainte-Beuve gives here a kind of summary definition of what he means by those 'excellents génies'; they are those who have still preserved the freedom and the spontaneity of accent which make the charm of early literatures, and have already acquired the perfection of outline which characterizes 'classical' periods: they continue the first through the second (l. 18).

PAGE 4. l. 24. *Racine* (1639-99), one of the most 'perfect' French classical dramatists; several of his plays (*Andromaque*, *Britannicus*, *Phèdre*, *Esther*, *Athalie*) are considered the finest masterpieces in the French language; although his tragedies have classical, historical, or religious subjects, they all reflect the refined politeness of the Court during the first half of the reign of Louis XIV. See notes on the third *portrait*.

*Bossuet* (1627-1704), a famous preacher of the same epoch, whose name is equally associated with the glories of the 'grand règne.' He delivered before the Court several

*Oraisons Funèbres*, and wrote theological and historical works of high value.

*Pascal* (1623-62), the celebrated author of the *Pensées* and of the *Lettres Provinciales*, the latter being a satire against the morals of the Jesuits.

l. 32. *Bossuet domine ce règne à l'apogée, avant la bigoterie extrême . . .* The reign of Louis XIV may be divided into three periods: the first, which is 'young and brilliant,' the second, 'already highly religious' (l. 34), and the third that of 'extreme bigotry,' when the king, under the influence of Madame de Maintenon and his own fears of coming death, repented of his former worldly behaviour. Many courtiers followed his example, either sincerely or from interested motives. Bossuet is the most perfect representative of the second period, and Molière died before the third began. See p. 8, ll. 14 *et seqq.*

PAGE 5. l. 4. *Le XVI<sup>e</sup> siècle . . .* Here begins a summary sketch of what the sixteenth and seventeenth centuries were in France. The former marked the decomposition of the old 'religious, catholic, feudal society,' and the birth of a new order of things through material and intellectual anarchy: the latter repaired the disorder, and reorganized society and religion. Broadly considered, the sixteenth century is one of liberty,—and of disorder; the seventeenth one of order,—and of obedience. During the latter the monarchical principle and religious dogma reached their highest pitch in France. These tendencies appear in literature as well as in society.

l. 22. *Clément Marot* (1495-1544), one of the most elegant and graceful of all French poets; he is the author of many short fables, some of which—*Le Lion et le Rat* for instance—will ever remain exquisite examples of French 'badinage.' Boileau himself advises the writers of his time to 'imitate the elegant *badinage* of Marot,' although there has never been a more unruly and independent poet: 'Suivez de Marot l'élégant badinage.'

*Bonaventure* (end of the fifteenth century, 1544), one of the poets who surrounded Marguerite de Navarre, sister of King Francis I. His poems, written in the same vein as those of Marot, are of far less literary value.

*Rabelais*. See note to p. 2, l. 12.

*Régnier* (1573-1613), a French satirist who possessed some of the qualities of a first-rate poet. He was a shrewd observer of the ridiculous sides of human nature and described them in a powerful and humorous style. Boileau said of him in his *Réflexions sur Longin*, 'Le célèbre Régnier est le poète fran-

çais qui, du consentement de tout le monde, a le mieux connu, avant Molière, les mœurs et le caractère des hommes.' But these qualities are too often overshadowed in his poems by his lack of application and reserve; his admirable portraits and fine verses are spoiled by negligence, incorrectness and coarseness of language.

l. 23. *Ronsard* (1524-85), one of the French poets who advocated the imitation of Greek and Latin writers so as to enrich the poetry of his time. Himself a strong admirer of classical literatures, of which he had a thorough knowledge, he borrowed from them many new forms which he successfully introduced in his own works, and soon became the chief of a new school, the 'Pléiade,' of which Baïf and Jodelle were also members. Their inspiration, as Sainte-Beuve here points out, was purely 'pagan, Greek, and Epicurean,' and in this respect opposed to the Christian spirit of the Middle Ages, and to that of the following century.

l. 24. *Montaigne* (1533-92). The most sceptical of all French philosophical writers. In his monumental work, *Les Essais*, under pretence of painting his own portrait, he raises doubts as to the truth of all human opinions, shows their inconsistency or their futility, and enjoys this destruction of all accepted beliefs; his favourite phrases are 'Que sais-je?', 'Peut être.'

l. 25. *Gbarron* (1541-1603), a French moralist, whose chief work, *Le Traité de la Sagesse*, is in its main lines an abstract of Montaigne's *Essais*. He displays in it the same scepticism, but does so in a more methodical manner.

l. 26. *Malherbe, homme de forme . . .* Malherbe (1555-1628) has generally been considered as opposed in every way to Ronsard. But in fact his endeavours were directed more against the inferior followers of Ronsard than against Ronsard himself. He was the first to advocate the 'style noble,' which prevailed for more than a century after him. He regarded a poem as a technical work, to be composed in conformity to immutable rules, and had, in this respect, a great influence on his contemporaries. He was long considered as the 'Apollo,' the creator of French poetry. Modern critics—Sainte-Beuve being the first—have given to some of his predecessors, to Ronsard in particular, a fairer share in the growth of French classical poetry.

l. 30. *Corneille, le père de Polyeucte et de Pauline*. Corneille (1606-84), the famous dramatist. One of his best tragedies, *Polyeucte*, is of thoroughly Christian inspiration. Polyeucte and Pauline are the two chief characters of this

play, Polyeucte being Christian from the very first, and Pauline growing so under the influence of her husband's faith and martyrdom. See notes on the second *portrait*.

l. 31. *D'Urfé* (1568-1625), a famous novelist whose main work, *L'Astrée*, a though artificial and unreal, enjoyed for a long time an immense reputation.

l. 35. *Pascal* (1623-62), see note to p. 4, l. 24. He reconsidered many of the problems raised by Montaigne, but, instead of concluding in universal doubt, shows that they can only be solved by a strong faith in Christian doctrine. (See p. 8, ll. 23 *et seqq.*)

l. 36. *Boisrobert, Ménage, Costar, Conrart, d'Assoucy, Saint-Amant*, affected and often licentious poets of the reign of Louis XIII. See notes to p. 7, l. 7.

PAGE 6. l. 1. *Despréaux*. See note to p. 2, l. 40. *Racine, Bossuet*. See notes to p. 4, l. 24.

l. 2. *La Fontaine . . . tout du XVI<sup>e</sup> siècle qu'il est . . .* La Fontaine (1621-95), the famous French fabulist, stands in the middle of the sixteenth century as an independent writer; his simplicity often recalls the non-classical charm of the best poems of Clément Marot, several of which he borrowed and re-wrote in a similar inspiration (*Le Lion et le Rat*). His 'fits' of religion, to which Sainte-Beuve refers here to strengthen his thesis, were very rare indeed.

l. 22. *Gassendi* (1592-1665), a French philosopher whose physical, metaphysical, and ethical system is strongly opposed to that of Descartes. Against the latter's spiritualism he defends a sensualist and epicurean ideal. He was followed by a large number of 'libertins' and gay writers such as Chapelle, Bernier, Cyrano de Bergerac, the poet Jean Hesnault, and Molière, who had been with Chapelle one of Gassendi's pupils. Sainte-Beuve says elsewhere that of his master 'il prend surtout l'esprit, non le système, non les atomes; et il croit, suivant son propre aveu, et malgré Chapelle qui prend tout (en glouton indigeste qu'il est), que d'Épicure et de Gassendi il n'y a de bon que la morale.' The plays of Molière bear many marks of the teachings of Gassendi, e. g. the speech of Chrysale to Bélise, in *Les Femmes Savantes*, where Chrysale stands for common sense against Bélise's extravagant intellectualism. 'Oui, mon corps est moi-même, et j'en veux prendre soin; guenille si l'on veut, ma guenille m'est chère.' These lines recall the polemics between Gassendi and Descartes, standing respectively for body and soul. On *Bernier, Chapelle, Hesnault*, see note to p. 11, ll. 33 and 39.

On *Cyrano de Bergerac*, see note to p. 12, l. 20.

l. 29. *Larivey* (1540?-1612), French author, who published nine comedies in prose, in which Molière and Regnard found the germs of some of their best scenes.

l. 30. *Les auteurs de la 'Satyre Ménippée.'* Ménippée was the name given about the end of the sixteenth century to a celebrated collection of pamphlets directed against the 'Ligue,' to which it gave the *coup de grâce*.

l. 31. *Lamothe-le-Vayer* (1588-1672), a philosopher whose best known work, *Cinq Dialogues à l'imitation des Anciens*, ends with these two Spanish verses:—

De las cosas mas seguras  
La mas segura es dudar.

(Of all most sure things, the surest is doubt.) Lamothe-le-Vayer was for a few years tutor of the young king Louis XIV.

l. 32. *Naudé* (1600-53), *Guy Patin* (1602-72), two friends, the former a bibliographer, the latter a doctor, both sceptics after the manner of Montaigne.

l. 34. *Ninon de Lenclos* (1616-1706), a charming lady who was brought up by her father on Epicurean lines, and whose free ways and exquisite wit attracted to her *salon* a number of writers of the time. Molière was one of them.

*Madame de La Sablière* (1636-93), best known by the hospitality which she accorded to La Fontaine for twenty years; she was converted after having been abandoned by her lover, La Fare, and ended her life in religious and charitable works.

l. 35. *Des Barreaux* (1602-1673), another Epicurean poet, who led a life of pleasure and wrote many licentious songs and irreligious verses.

PAGE 7. l. 3. *l'Ariste pour les bienséances.* Ariste, the brother of Chrysalé in *Les Femmes Savantes*.

l. 5. *Philmte*, the friend of Alceste in the *Misanthrope*. He is an easy-going man who puts up quietly with the faults of others owing to the necessity of living with them. He presents a happy contrast to Alceste.

*Lélius.* Caius Laelius, surnamed Sapiens, lived about 140 B.C. He was a Roman orator and philosopher, and a friend of the younger Scipio Africanus. He is one of the chief characters in Cicero's *De Senectute* and *De Amicitia*.

l. 6. *Érasme* (1467-1536). Erasmus, the famous Dutch theological scholar and satirist. His chief work was an edition of the New Testament in Greek with a Latin translation. Besides this his most notable publications are his *Colloquies* and *Encomium Moriae*.

*Atticus* (109-32 B.C.), a Roman scholar and historian. He was the intimate friend of Cicero and is best known from the letters addressed to him by the great orator.

l. 7. *Saint-Amant* (1594-1661) devoted much of his life to haunting taverns in merry company, and wrote amidst their joyful surroundings many of his best Bacchic poems.

*Boisrobert* (1592-1662), a priest of whom Gu. Patin said: 'C'est un prêtre qui vit en goinfre, fort déréglé et fort dissolu.' His life was publicly licentious, and brought him the disfavour of Cardinal Richelieu.

l. 14. *La Bruyère*. See note to p. 23, l. 22.

l. 16. *Le quiétisme* was a theological doctrine, the principle of which was that 'il faut s'anéantir soi-même pour s'unir à Dieu, se tenir dans un état de contemplation passive, et regarder comme indifférent tout ce qui peut nous arriver dans cet état.'—(BERGIER.) It was condemned by the Pope in 1687.

l. 28. *d'Alembert* (1717-83), one of the best known French 'Philosophes' of the eighteenth century; he wrote the *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, and many philosophical and scientific essays.

l. 29. *Diderot* (1713-84), another—and one of the most profound—of these 'Philosophes.' He was the chief compiler of the *Encyclopédie*. *D'Holbach* (1723-89) contributed many articles to the same work.

PAGE 8. l. 5. *C'est lui aussi qui, causant avec Chapelle de la philosophie de Gassendi . . .* See note to p. 6, l. 22.

l. 11. *Térence* (194?-158? B.C.), the celebrated Roman comic poet, and friend of the younger Scipio and of Laelius.

l. 35. *Molière, dans un espace immense et jusqu'au pied de l'enceinte religieuse*. By 'et jusqu'au pied de l'enceinte religieuse' Sainte-Beuve alludes to the attacks which, in *Tartufe*, are directed against the false 'dévots,' but which were also thought to affect true piety.

PAGE 9. ll. 14 et seqq. See note to p. 4, l. 32.

l. 29. *Bourdaloue* (1632-1704), a famous religious orator and Court preacher. Louis XIV is reported to have said of him: 'J'aime mieux ses redites que les choses nouvelles des autres.' He condemned *Tartufe* as containing an indirect attack on true religion under the disguise of a satire on hypocrisy. It cannot be denied that many verses in the play tend to justify that accusation.

l. 31. *Baillet* (1649-1706), a laborious and learned Jansenist priest, whose chief work, now almost forgotten, is

*Jugements des Savants sur les principaux ouvrages des auteurs* (1685).

PAGE 10. l. 1. *Le père Rapin* . . . (1621-87), a member of the Society of Jesus, devoted the main part of his life to the composition of literary and theological works; of the former, one of the most prized is the *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*.

l. 3. *Boubours* (1628-1702), another Jesuit of delicate and fine taste, and of great measure in his judgments. Some one wrote for him this epitaph:—

Ci-gît un bel esprit qui n'eut rien de terrestre,  
Il donnait un tour fin à ce qu'il écrivait;  
La médisance ajoute qu'il servait  
Le monde et le ciel par semestre.

l. 10. *Jean-Jacques*, an abbreviation often used for Jean-Jacques Rousseau. It must be remembered that Rousseau condemned the theatre, and denounced several of the plays of Molière as immoral. (See his famous *Lettre sur les Spectacles*.)

l. 20. *Jean-Baptiste Poquelin*. Poquelin was Molière's real name, but he took the actor's pseudonym of Molière (see p. 13, l. 8), and has retained it for posterity.

l. 26. *valet-de-chambre-tapissier du roi*, i. e. Court upholsterer, responsible for the repair of royal furniture, &c.

PAGE 11. l. 5. *L'hôtel de Bourgogne*, the oldest regular French theatre. Formerly used by the *Confrères de la Passion*, who performed miracle plays there, it was subsequently let to several companies of actors who produced the plays of Jodelle, Robert Garnier, Hardy, &c. In 1629 it was let to the well-known company headed by Bellerose, to whom Cardinal de Richelieu added the farcical players Gautier-Garguille, Gros-Guillaume, and Henry Legrand (called Turlupin).

l. 22. *Le prince de Conti* (1629-66), the younger brother of the 'Grand Condé' and of Madame de Longueville. He was one of Molière's schoolfellows at the 'Collège de Clermont,' and became Governor of Languedoc. He was later on converted by his sister and at the end of his life wrote several devotional works. Sainte-Beuve alludes to one of them, the *Traité de la Comédie et des Spectacles* (1667).

l. 33. *Bernier* (1625-88), French traveller and philosopher; he visited Syria, Egypt, and India, stayed twelve years in the states of the 'Grand Mogul,' and wrote several deeply-interesting descriptions of them.



of the Seine with the 'Ile de la Cité,' the isle on which Notre-Dame stands. It was in the middle of the seventeenth century the newest bridge in Paris (hence its name), and was a rendezvous for itinerant hawkers and vagrant entertainers. On these 'tréteaux' Italian farces were acted, in which 'Scaramouche' was the typical buffoon. These farces had great vogue in France till the middle of the seventeenth century, and Molière began by imitating them.

l. 5. *Jacques and Louis Béjart*, two actors who remained in Molière's company, the former till his death (1659), the latter till 1670. Madeleine Béjart was their elder, and Armande their younger sister. Armande Béjart was to become Molière's wife in 1662. (See p. 35, l. 11 *et seqq.*, and note of Sainte-Beuve on Armande Béjart's identity.)

l. 18. *le duc d'Épernon* (1554-1642), one of the supporters of Henri III against the 'Ligue.' He submitted to Henri IV and had a share in the Regency of Marie de Médicis which followed the king's assassination. He died at the age of eighty-eight.

*le prince de Conti*. See note to p. 11, l. 22.

l. 19. *d'Assoucy* (1605-79), a poet who looked upon himself as being one of the first writers of his time, but who received his real rank in the sarcastic epigrams of Boileau:—

Le, plus mauvais plaisant eut des approbateurs  
Et, jusqu'à d'Assoucy, tout trouva des lecteurs.

l. 40. *M. de La Rochefoucauld*. See note to p. 50, l. 12.

PAGE 14. l. 25. *mademoiselle Duparc*, a famous and fascinating actress who belonged to the company of Molière till 1666, when she left it for the 'Hôtel de Bourgogne,' where she played the part of Andromaque in the recently successful tragedy of Racine.

l. 27. *mademoiselle de Brie*, another of the actresses of Molière's company.

PAGE 15. l. 4. *Pézénas*, or Pézenas, a town in Languedoc where Molière stayed several times and gave a great number of representations, owing to the protection of the Prince de Conti, his schoolfellow, then Governor of Languedoc. Molière used to visit the barber-surgeon, Gély de Pézenas, and listen to the gossip of the folk who gathered in his shop.

l. 8. *Machiavel* (1469-1527), the famous Florentine statesman and political writer, author of *Il Principe*.

l. 24. *Pierre de Villiers* (1648-1728), a French writer who was for twenty-three years member of the Society of Jesus. Boileau, irritated by some of his criticisms, called him the

'Matamore de Cluny' (he had then entered the order of Saint-Benoît).

PAGE 16. l. 12. *Auxerre*, capital of the department of Yonne, famous for its cathedral.

l. 17. *l'Illustre Théâtre*. Molière and his company had since 1645 given themselves the title of 'Illustre Théâtre.'

l. 18. *Étant en Languedoc à tenir les États . . .* During the sitting of the 'États du Languedoc,' from November 1655 to February 1656, Molière gave at Pézenas a series of representations. A few months later, on the occasion of a new sitting of the États, he produced there the second of his comedies in verse: *Le Dépit amoureux*.

l. 20. *Narbonne, Béziers, Montpellier*. Narbonne, a city in the department of Aude, the Roman Narbo. It is situated five miles from the Mediterranean. *Béziers*, a city in the department of Hérault. It contains the noted cathedral of St. Nazaire. *Montpellier*, the capital of the department of Hérault, and the seat of a University.

l. 25. *Sarazin* (1605-54), a French writer and poet who became secretary to the Prince de Conti and amused his household by his 'bons mots' and his piquant verses, until he died, struck on the temple, it is believed, by the Prince de Conti in a burst of anger.

l. 29. *Mignard* (Pierre) (1610-95), a French painter to whom we owe the portraits of many of the grandes of the Court of Louis XIV. He contributed to the decoration of the dome of the Val-de-Grâce, and Sainte-Beuve further on quotes the verses which Molière wrote in praise of the fresco which his friend had painted there.

l. 32. *Alet*, a town in the department of Aude, fifteen miles south-west of Carcassonne. It contains a ruined cathedral.

l. 33. *Monsieur, duc d'Orléans*. Under the Monarchy, the title Monsieur was given to the eldest brother of the king.

PAGE 17. l. 3. *Nicomède*, one of the last great tragedies of Corneille, written in 1651. After that date the poet's genius began visibly to decline.

ll. 7 et seqq. Notice that a King or Prince when denoted by 'Majesté' has the personal pronouns relating to him always in the feminine, i. e. 'elle,' 'la.' Hence the feminine pronouns used throughout this speech: '. . . de la bonté qu'elle avait eue, &c. . . . Cf. the lines of the well-known fable of La Fontaine, *Le Loup et l'Agneau* :—

Que votre Majesté ne se mette point en colère,  
Mais plutôt qu'elle considère . . .

l. 22. *Le théâtre du Petit-Bourbon* was situated opposite the cloisters of Saint-Germain-l'Auxerrois, and on the site of the modern Colonnade of the Louvre.

l. 26. *la troupe du Marais*. The 'Marais' is one of the oldest districts of Paris,—so named because of its former *jardins maraîchers*, kitchen gardens, and not from its marshes. In this district part of the company of the Hôtel de Bourgogne came to settle in 1600, and they soon won for themselves a great reputation. In 1673, at Molière's death, several actors of his company joined those of the 'Marais.' A few years later all of them left the Marais and settled in the Rue des Fossés-de-Nesle (since Rue Mazarine), where they were soon joined by what remained of the 'Hôtel de Bourgogne.' In 1680 the two companies were definitely amalgamated by order of Louis XIV, and constituted the 'Comédie Française.'

l. 33. *Les imbroglis italiens*, plays in which the plot remains for a long time confused, but becomes suddenly cleared up owing to the occurrence of an unexpected event.

l. 35. *Mascarille*, an adroit, ingenious, unscrupulous valet who appears in three of Molière's plays: *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux*, and *Les Précieuses ridicules*.

l. 39. *l'Épidique*, the slave in one of the comedies of Plautus (Epidicus) who out of devotion to the son of his master plays all sorts of tricks on the latter.

*Chrysale*. Chrysalus, another character of Plautus. Cf. note to p. 19, l. 27.

PAGE 18. l. 1. *Un fils de Villon*. Villon (1431-84) was a poet who led an adventurous life. He was once imprisoned and condemned to be hanged and owed his escape to the influence of the poet Charles d'Orléans. His ballads have made him famous. Boileau says of him in the *Art Poétique*:—

Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,  
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.

l. 14. *Les Précieuses ridicules*. The name of Précieuses was given, in the middle of the seventeenth century, to a class of fashionable ladies who were refined in their ways, displayed a great taste for honest and decent literature, and who made their 'salons' the rendezvous of the young writers, poets, and gentlemen of their time. The Précieuses were not 'ridicules' at first—in fact they were useful in bringing into French literature and French ways more politeness and more decency. But the 'préciosité' soon fell into affectation and pedantry, and it is of these extravagant Précieuses that Molière draws a picture in this third play of his. He takes

up the subject again later and leads another attack against pedantry in *Les Femmes savantes*.

l. 19. *le bégueulisme bel-esprit*, pedantic affectation of intelligence and wit.

l. 20. *ce petit goût d'alcôve* . . . The 'Précieuses' used to receive their literary acquaintances in their bedrooms, so that their 'alcôves' soon became the rendezvous of small literary courts, in which the most pedantic style and manners prevailed. Hence the expressions: 'style d'alcôve,' 'goût d'alcôve,' &c. . . .

l. 32. *Segrais* (1624-1701), a poet who frequented the 'salons' and the polite society of his time; he was secretary to Mlle de Montpensier till 1671, and then to Madame de La Fayette; he is said to have assisted in the writing of *La Princesse de Clèves*, one of Madame de La Fayette's best novels; he is admired chiefly for his 'Églogues,' some of which are really little masterpieces of simplicity and literary skill.

PAGE 19. l. 15. *Scarron* (1610-60), the greatest of French burlesque poets, whose chief poem, *Le Virgile travesti*, enjoyed when it appeared an immense and to some extent undeserved success:—

On ne vit plus en vers que pointes triviales;  
Le Parnasse parla le langage des Halles . . .

says Boileau in his *Art Poétique* (Ch. I). His masterpiece is *Le Roman comique*, the most important and the best of all the French comical novels in the seventeenth century. Scarron was the husband of Françoise d'Aubigné, the future Madame de Maintenon, who was to be the second wife of Louis XIV.

l. 18. *Lucinde*, the daughter of Sganarelle in Molière's *L'Amour Médecin*.

l. 20. *Panurge*, a famous character in Rabelais' *History of Gargantua and Pantagruel*. He is the greatest single creation of Rabelais.

l. 26. *Gorgibus*, an old 'bourgeois' in *Les Précieuses ridicules*. His niece and daughter torment him by their aesthetic vagaries.

l. 27. *Chrysale*, a good stupid 'bourgeois,' the husband of Philaminte in *Les Femmes savantes*.

l. 30. *Pangloss*, an obstinately optimistic philosopher in Voltaire's *Candide*.

l. 31. *Gringoire*, a character in Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris*.

l. 32. *Alceste*, the principal character in Molière's comedy *Le Misanthrope*, a disagreeable but upright man who scorns the civilities of life and the shams of society.

PAGE 20. l. 3. *Jean-Jacques*. See note to p. 10, l. 10.

l. 4. *Fabre d'Églantine* (1755-94), a poet whose literary career was too soon brought to an end by his revolutionary zeal. He became the secretary of Danton, was a representative of Paris in the Convention, and belonged to the well-known 'Comité de Salut Public.' Accused of having falsified some official accounts for £4,000, he was beheaded on the 5th of April, 1794, the very day when Danton and Camille Desmoulins themselves went to the scaffold.

He gained his poetical fame by one single play, *Le Philinte de Molière, ou la suite du Misanthrope*, which was produced at the Théâtre Français in 1790. His *Philinte*, very different from that of Molière, is purely selfish; and the aim of the play—a very dramatic and very moral one—is to make him the dupe of his own selfishness.

l. 14. *celles de Térence, supposées écrites par Scipion*. Scipio Africanus Minor—the Scipio who took Carthage—was a patron of Terence, and is said to have collaborated in some of the latter's plays.

l. 18. *les fêtes de Vaux* . . . These fêtes were given in honour of Louis XIV by the superintendent of finances Fouquet, in the beautiful castle which he had had built at Vaux. He was shortly afterwards accused of peculation and disgraced; La Fontaine, one of his faithful friends, then wrote a petition to the king in his favour, in the form of one of his most exquisite and tender poems: *L'Élégie aux Nymphes de Vaux*; in this elegy La Fontaine gives Fouquet the pseudonym of Oronte.

l. 25. *Jodelet*, a famous comic actor who played at the Marais and at the Hôtel de Bourgogne. He excelled in the coarse jokes of Scarron's style, which went out of fashion when Molière appeared.

l. 30. *piquet*, a French game of cards, of which one of the 'Fâcheux' (bores) gives a lengthy description; another, a little later on, describes the hunting scene, the origin of which Sainte-Beuve explains in the subsequent lines.

l. 38. Boileau, in his Second Satire (1664), asked Molière where he found his rhymes:—

Rare et fameux esprit, dont la fertile veine  
Ignore en écrivant le travail et la peine . . .  
Dans les combats d'esprit savant maître d'escrime,  
Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime . . .

PAGE 21. l. 4. *Régnier*. See note to p. 5, l. 22.

l. 5. *D'Aubigné* (1550-1630), the author of a vehement satire in which he describes the ills which religious struggles had brought upon France. Sainte-Beuve has elsewhere characterized d'Aubigné in these words: 'Juvénal du XVI<sup>e</sup> siècle, âpre, austère, inexorable, hérissé d'hyperboies étincelant de beauté, rachetant une rudesse grossière par une sublime énergie . . .'

l. 6. *un pli dans le vers*, an irregularity in the rhythm of the verse.

l. 7. *l'hiatus*. A 'hiatus' is the clashing of the vowel ending a word with the vowel that begins a word immediately following, condemned by the laws of French prosody.

*duc de Saint-Simon*. The Duke of Saint-Simon (1675-1755) wrote memoirs of great historical value and of fascinating interest on the reign of Louis XIV. Sainte-Beuve writes about him: 'Saint-Simon est le plus grand peintre de son siècle, de ce siècle de Louis XIV dans son entier épanouissement . . . Si quelqu'un a rendu possible de repeupler en idée Versailles, et de le repeupler sans ennui, c'est lui . . . Au sortir de sa lecture, lorsqu'on ouvre un livre d'histoire ou même de mémoires, on court risque de trouver tout maigre et pâle, et pauvre . . . Les peintres de cette sorte sont rares, et il n'y a même eu jusqu'ici, à ce degré de verve et d'ampleur, qu'un Saint-Simon.'

l. 9. *Auger* (1772-1829), the author of a commentary on the works of Molière which enjoyed some esteem when published, but is generally very superficial.

l. 12. *La loi de Boileau* is:—

Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots  
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

l. 18. *Fénelon* (1651-1715), the famous ecclesiastic, author of the *Télémaque* and other tasteful writings. Fénelon did not appreciate Molière's style at its full value; he said of it: 'La versification l'a gêné, et il a mieux réussi dans l'*Amphitryon*, où il a pris la liberté de faire des vers irréguliers. Mais, en général, il me paraît, jusque dans sa prose, ne parler point assez simplement pour exprimer toutes les passions.'

l. 34. *Brossette* (1671-1743), a friend of Boileau, who collected all the details relating to the latter's life and works, and published them with a general edition of the works of Boileau in 1716.

PAGE 22. l. 5. Sainte-Beuve here makes a comparison between the style of Fénelon and his priestly robe.

l. 16. *Rien de méticuleux en lui et qui sente l'auteur de cabinet.*  
This is explained by the lines that follow:—

'He does not write his works, he acts them,' &c.

l. 20. *des rhapsodes, jongleurs ou fêlerins de la Passion . . .*  
Itinerant players who acted farcical comedies or religious scenes—the latter being generally borrowed from the Passion of Christ.

PAGE 23. l. 22. *La Bruyère* (1645–96), the author of *Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle* (1688), a vivid picture of the manners of his time. What characterizes his style is his constant endeavour to find out the most accurate and picturesque terms to express his ideas. Hence the epithet 'meticulous' applied to La Bruyère. Sainte-Beuve says elsewhere that the latter 'était d'une génération plus jeune que celle des purs écrivains du xvii<sup>e</sup> siècle; venu le dernier, il avait à renchérir un peu à sa manière, à s'efforcer . . .'

PAGE 24. l. 2. *les boutiques de la galerie du Palais.* The Gallery of the Palais de Justice had long been a meeting-place for lawyers, writers, idle folk, &c. . . ; it was surrounded with shops, mostly booksellers' and haberdashers'. Corneille had made these people's doings the subject of one of his first comedies, *La Galerie du Palais ou l'Amie rivale* (1633). The picture was a faithful one, as some contemporary's lines on the recently successful play attest:—

Ici faisant semblant d'acheter devant tous  
Des gants, des éventails, du ruban, des dentelles,  
Les adroits courtisans se donnent rendez-vous  
Et pour se faire aimer galantisent les belles.

l. 3. *aux chandelles*, by the light of the candles, which were then, of course, exclusively used for the illumination of theatres.

l. 4. *d'après un passage de la préface des Fâcheux.* The passage referred to is: ' . . . Le temps viendra de faire imprimer mes remarques sur les pièces que j'aurai faites, et je ne désespère pas de faire voir un jour, en grand auteur, que je puis citer Aristote et Horace.' Aristotle and Horace were the two great authorities who were constantly quoted by the French 'Classical School' in order to justify their rules and laws.

l. 38. *André Chénier* (1762–94) was born at Constantinople; most of his works are imitations or adaptations of ancient Greek poems; his early death—he was beheaded on the 7th Thermidor, two days before Robespierre's fall—

did not allow him to realize his youthful promise. Sainte-Beuve says that Chénier is 'le plus grand classique français en vers depuis Corneille et Boileau,' and 'l'un des maîtres de la poésie française au XVIII<sup>e</sup> siècle.'

PAGE 25. l. 12. *Riccoboni* (1674-1753), an Italian writer who published translations of Molière's plays, and some *Observations on the comedy and the genius of Molière* (1736).

l. 15. *Cailhava* (1731-1813), a French dramatist who had a sincere admiration for Molière. He wrote some interesting *Études sur Molière* (802).

l. 31. *Jean-Baptiste Rousseau* (1670-1741), a French lyrical poet who enjoyed in his time a great reputation. He was considered till the end of the eighteenth century as the 'king of French lyrical poets,' but his fame has greatly suffered from the new poetical conceptions and ideals introduced by the 'Romantic School.'

l. 32. *D'Olivet* (1682-1768) was a Jesuit till 1713; he thenceforth devoted his life exclusively to literature. Voltaire was one of his pupils.

l. 33. *Brossette*. See note to p. 21, l. 34.

l. 34. *Chauvelin* (1716?-1770), a theologian and Counsellor to the Parliament of Paris, chiefly known for the ardour with which he defended Jansenist doctrines against the Jesuits, their enemies.

PAGE 26. l. 2. *Straparole*. Straparola, an Italian novelist of the first half of the sixteenth century. He is best remembered by his collection of stories called *Tredici piacevoli notti* and known as *Straparola's Nights*. The tales are told on separate nights by a party of ladies and gentlemen enjoying the cool air at Murano. The subject of *L'École des Femmes* was probably borrowed from the *Fourth Night*.

l. 3. *Boccace*. Boccaccio (1313-75), a celebrated Italian novelist and poet, author of the *Decameron*, a collection of a hundred tales.

*Rabelais*. See note to p. 2, l. 12.

l. 4. *Régnier*. See note to p. 5, l. 22.

*Boisrobert*. See note to p. 7, l. 7.

*Rotrou* (1609-50), a contemporary of Corneille. His tragedies are not always unworthy of comparison with the latter's masterpieces. His most important work was *Venceslas*. See also note to p. 61, l. 32.

*Cyrano*. See note to p. 12, l. 20.

l. 5. *Montaigne*. See note to p. 5, l. 24.

*Balzac* (1594-1654), not to be mistaken for Honoré de Balzac, the modern novelist. One of the first members of the

French Academy, whose influence on French prose is somewhat like that of Malherbe on French poetry. A most careful letter-writer, he often devoted a whole fortnight to the composition of a single letter. Boileau said of him, in his *Réflexions sur Longin*: '... Il a effectivement des qualités merveilleuses. On peut dire que personne n'a jamais mieux su sa langue que lui, et n'a mieux entendu la propriété des mots et la juste mesure des périodes. ... Mais bien que ses lettres soient toutes pleines d'esprit et de choses admirablement dites, on y remarque partout les deux vices les plus opposés au genre épistolaire, c'est à savoir l'affectation et l'enflure, et l'on ne peut plus lui pardonner ce soin vicieux qu'il a de dire toutes choses autrement que le reste des hommes. ...'

ll. 8, 9. *Sosie, Cléanthis*. Cléanthis is the waiting-maid of Almène and the wife of Sosie in Molière's *Amphitryon*.

l. 13. *Patelin*. *Maistre Pathelin* was one of the most famous farces of the Middle Ages, supposed to have been written in the beginning of the fifteenth century. It was adapted and republished in the eighteenth century by Brueys and Palaprat.

l. 17. *Sorel* (1597-1674), the author of some satiric and extravagant novels, the best known of which is *La vraie histoire comique de Francion*.

l. 30. *Autour du 'Tartufe,' il se livra des combats* ... See note to p. 8, l. 35.

PAGE 27. l. 12. *Chambord*, a castle situated not very far from the Loire, in the neighbourhood of Blois. Molière gave there representations of several of his plays: *Monsieur de Pourceaugnac* (October 6, 1669), *Le Bourgeois Gentilhomme* (October 14, 1670), &c.

l. 20. *Un brodequin*, a sort of buskin or lace-boot worn by the players of ancient Greece when acting comedy. Consequently the phrase *chausser le brodequin* means compose or act a comedy. Boileau says in his tenth Satire: 'Mais quoi! je chausse ici le cothurne tragique; reprenons au plus tôt le brodequin comique.'

l. 29. *Mademoiselle*, or *La Grande Mademoiselle*, is the name given to the Duchess of Orléans, daughter of Gaston d'Orléans, the brother of King Louis XIII. She played an active part in the struggles of the 'Fronde,' and when they were over devoted most of her time to writing. Her 'Mémoires' are full of useful information on the history of the Fronde and of the Court of Louis XIV.

l. 34. *L'année du 'Misanthroppe,'* i. e. 1666. The *Misanthroppe*

was given on the 4th June, the *Médecin malgré lui* on the 6th August, and the *Ballet des Muses, Méléécrite*, and *La Pastorale Comique* in December.

l. 40. *Saint-Germain*, a castle in the west of Paris, where the whole Court sometimes resided, before Versailles was completed.

PAGE 28. l. 1. *Benserade* (1612-91), a courtier-poet who wrote a few bad plays, but excelled in the composition of 'ballets,' the most fashionable entertainment of the time. For more than twenty years he held the post of organizer of all official 'ballets' in which king, princes, and ladies acted as comedians.

l. 3. *Mignard*, and the *Val-de-Grâce*. See note to p. 16, l. 29.

l. 35. *Miéris* (1635-81), a celebrated Dutch painter, noted for the minuteness and patience of execution which his works reveal.

l. 36. *La Bruyère*. See note to p. 23, l. 22.

l. 38. *Gizeron-Rival* (1726-95) borrowed from Brossette the subject-matter of a few interesting works, and published in 1770 the *Lettres familières de Boileau et de Brossette*. On Brossette himself, see note to p. 21, l. 34.

PAGE 29. l. 20. *Vauvenargues, qui est de l'avis de Fénelon sur la poésie de Molière . . .* Compare with p. 21, ll. 18 et seqq.

On *Vauvenargues* see note to p. 3, l. 4.

On *Fénelon* see note to p. 21, l. 18.

l. 40. *Le latin macaronique* consists of a mixture of genuine Latin words with words of a modern language with Latin endings (*us, is, um, &c.*). The expression is said to be derived from the Italian word *macaroni*, because of the different ingredients of which it is composed. Many instances of this pseudo-Latin occur in the *Médecin malgré lui* and the *Malade Imaginaire*:—

Savantissimi Doctores,  
Medicinae Professores,  
Qui hic assemblati estis;  
Et vos altri messiores,  
Sententiarum facultatis, &c.

PAGE 30. l. 22. *la lie un peu scarronesque . . .* On Scarron see note to p. 19, l. 15.

l. 34. *August Wilhelm von Schlegel* (1767-1845), the famous German critic and writer. His *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809) contain a study of the French

Theatre in which he displays great severity of judgment ; his injustice towards Molière has become proverbial.

l. 35. *Calderon* (1600-85), the famous Spanish dramatist. Schlegel gives him a foremost rank among the masters of romantic poetry, and considers that the whole literary movement of modern Europe proceeds from him.

PAGE 31. l. 3. *Caritidès*. In Molière's play, *Les Fâcheux*, one of the pedants begs Éraсте to deliver a petition to the King, inviting the latter to create 'une charge de contrôleur, intendant, correcteur, reviseur, et restaurateur général des inscriptions de Paris.'

PAGE 32. l. 12. *la farce un peu enfarinée*. Actors of farces were accustomed to cover their faces with flour. The word is here applied to the farces themselves to distinguish them from the higher comedies such as *Tartufe*.

l. 23. *Tabarin*, a celebrated farcical player. Nothing is known of his birth and his early years ; he came to settle in Paris in 1618 ; his theatre was merely a platform around which the crowd gathered attracted, by his diverting jokes and gestures. He realized a big fortune, retired from the stage in 1630, and died four years after.

PAGE 33. l. 2. *Tulma* (1763-1826), a famous tragic actor, who obtained his first great success in 1789, in *Charles IX*, a tragedy of Marie-Joseph Chénier. He was personally protected by Napoleon, created several new characters, and revived many classical ones (Achille, in *Iphigénie en Aulide* ; Auguste, in *Cinna* ; Oreste, in *Andromaque* ; Néron, in *Britannicus* ; Hamlet, in the adaptation of Ducis, &c. . . ). He was unquestionably the greatest French actor of the beginning of the nineteenth century.

PAGE 34. l. 7. *Sans sortir des œuvres de Molière . . .* Notice how the study of the works leads Sainte-Beuve to that of the man, how the literary picture grows into a psychological portrait.

l. 19. *Lamoignon-le-Vayer*. See note to p. 6, l. 31.

l. 20. *bien mieux que le lyrique Malherbe . . .* On Malherbe see note to p. 5, l. 26. Malherbe wrote an elegy to Du Perrier on the death of the latter's daughter, but spent so long in revising it that it arrived several months after it would have been most appreciated by the unfortunate father.

PAGE 36. l. 4. *La Princesse d'Élide* was produced on May 8, 1664.

l. 14. *Alceste est ramené à Éliante par les rebuts de Célimène* : an allusion to the *Misanthrope*, in which the situation of Alceste

towards Célimène seems to have been partly suggested to Molière by his own situation towards his wife.

PAGE 37. l. 5. *en user avec*, i. e. *agir vis-à-vis de*.

PAGE 40. l. 3. *Auteuil* was in the seventeenth century a pleasant and quiet little town in the south-western neighbourhood of Paris. Boileau, Molière, Racine, La Fontaine, and some other young poets used to meet there together. The subsequent story relates to one of these joyful meetings.

l. 5. *Andrieux* (1759-1833), a French poet who remained till his death faithful to the pure traditions of the Classical School. His poems are sometimes elegant and humorous, but too often cold and affected; his best work is a comedy in three acts, *Les Étourdis*, produced in 1787.

l. 9. On *Chapelle* see note to p. 11, l. 39.

l. 21. *L'aventure du minime*. The religious order of 'Les Minimes' was founded by Saint Francis of Paolo in the fifteenth century. The monk of whom Sainte-Beuve tells the story was a member of this order.

l. 22. *quelque ancien barbiste*: like some pupil of the Collège Sainte-Barbe in Paris, a school famous for its thorough classical education.

l. 31. *Les Bons-Hommes* was the name given in France to the branch of the order of Minims established at Chaillot. They lived in an old manor-house called 'La Montagne des Bons-Hommes' or simply 'Les Bons-Hommes.'

l. 35. *Baron* (1653-1729), son of a comedian of the Hôtel de Bourgogne, became himself one of the most highly esteemed actors of his time. He had the rare gift of combining nobleness with simplicity in his delivery; J.-B. Rousseau wrote on him the four following lines:—

Du vrai, du pathétique il a fixé le ton :  
De son art enchanteur l'illusion divine  
Prêtait un nouveau lustre aux beautés de Racine,  
Un voile aux défauts de Pradon.

l. 39. *Grimarest* (1659-1713), a master of languages, collected a number of anecdotes on the life of Molière, and published them under the title of *Vie de Molière*, with *Additions à la vie de Molière* (1705-6); most of them are inaccurate, although the author claims to have received them from the mouth of Baron himself.

PAGE 41. l. 1. *Robault* (1620-75), a physician and philosopher, who, in his *Entretiens sur la philosophie* (1671-75), gave a clear and methodical account of the philosophical system of Descartes.

l. 6. *la Guérin*, i.e. the widow of Molière. Armande Béjart, without any respect for the glory of the illustrious poet who had given her his name, married Guérin d'Estriche soon after her husband's death.

l. 14. *son génie si franc du collier*. An expression applied to horses, used here metaphorically for a mind freed from slavish obedience to conventions.

l. 15. *la duchesse palatine d'Orléans*. Charlotte Elizabeth of Bavaria, daughter of the Elector Palatine Charles Louis, became the second wife of Philippe duc d'Orléans, brother of Louis XIV. She was the mother of the 'Régent d'Orléans.'

l. 22. *Taschereau* (1801-74), the author of an *Histoire de la vie et des écrits de Molière* (1825), and of an *Histoire de la vie et des ouvrages de Corneille* (1829).

PAGE 42. l. 1. *Brécourt*, an actor of Molière's company. Louis XIV said that 'he would make stones laugh.'

l. 17. *M. de Montausier* (1610-90) was long a frequenter of the Hôtel de Rambouillet. In 1668 he was appointed tutor to the Grand Dauphin, Louis XIV's son, and he soon after chose Huet and Bossuet as instructors for his pupil. Molière has always been supposed to have taken the Duke of Montausier as a model for his Alceste, but no positive proof has ever been discovered to support this belief.

l. 19. *Le comte de Grammont* (1621-1707) distinguished himself under Turenne and Condé. He settled in England during the reign of Charles II and married Miss Hamilton. Her brother Anthony Hamilton wrote Grammont's memoirs, which give a full account of his adventures.

l. 20. *le duc de La Feuillade* (1632-91). A pupil of Turenne and one of the great generals of the reign of Louis XIV. He was made a field-marshal for his services.

l. 21. *Dangeau* (1638-1720). The Marquis de Dangeau was one of the aides de camp of Louis XIV. He left a journal which was published in 1854, in which he describes from day to day the most minute incidents of the Court.

*Tallemant des Réaux* (1619-92), a frequenter of the Hôtel de Rambouillet, for the society of which he wrote his *Historiettes*, which contain anecdotes full of Court scandal. Sainte-Beuve said of him, 'Il écrit ce qu'il sait par plaisir de l'écrire, avec le sel de sa langue, et en y joignant son jugement, qui est naturel et fin. Tel quel et ainsi fait, il est en son genre impayable et incomparable.'—*Le Moniteur*, 19 janvier 1857.

*Guy Patin* (1602-72), a famous physician and writer,

whose letters have been preserved. They are full of interesting details about the literature, the *savants*, and the illustrious people of the period.

*Cizeron-Rival* (1726-95), a French writer famous for his *Récréations littéraires*, a curious collection of anecdotes. See also note to p. 28, l. 38.

l. 22. *ces amateurs d'ana*. *Ana* is the termination of the neuter plural of Latin adjectives ending in *-anus*. It is often used as a suffix to the names of distinguished people to indicate a collection of their sayings and 'bons mots.' Thus *Le Ménagiana*, *Le Segraisiana*. Voltaire says: 'Tous nos livres en *ana* ont répété l'histoire.'—*Mœurs*, 123.

l. 28. *L'abbé Cotin* (1604-82) is the well-known original of Trissotin, whom Molière had called at first Triccotin. The famous scene in which the *Sonnet à la Princesse Uranie* gives rise to quarrelling between Vadius and Trissotin was all the more piquant as it was true. Cotin had, under this very title, composed a sonnet for Madame de Nemours, and was just reading it in Mademoiselle de Montpensier's 'salon,' when Ménage, coming in unexpectedly, declared, without having taken the trouble to ask for its author's name, that it was a very poor one indeed; hence arose a dispute between Cotin and Ménage, which the famous scene of the *Femmes savantes* here referred to has rendered immortal.

l. 30. *Je crois à ce que dit Molière des prétendus portraits dans son 'Impromptu de Versailles' . . .* In the *Impromptu de Versailles* (sc. iv), Brécourt, a man of quality, addressing two 'marquis ridicules,' says: 'Vous êtes fous tous deux de vouloir vous appliquer ces sortes de choses; et voilà de quoi j'ouis l'autre jour se plaindre Molière, parlant à des personnes qui le chargeaient de même chose que vous. Il disait que rien ne lui donnait du déplaisir comme d'être accusé de regarder quelqu'un dans les portraits qu'il fait; que son dessein est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes, et que tous les personnages qu'il représente sont des personnages en l'air, et des fantômes proprement qu'il habille à sa fantaisie pour réjouir les spectateurs . . . Comme l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle, il est impossible à Molière de faire aucun caractère qui ne rencontre quelqu'un dans le monde; et s'il faut qu'on l'accuse d'avoir songé à toutes les personnes où l'on peut trouver les défauts qu'il peint, il faut sans doute qu'il ne fasse plus de comédies. . . .'

l. 38. *C'est la différence d'Onuphre à Tartufe . . .* La Bruyère, considering that *Tartufe* was not in every respect an

accurate portrait of the devotees of Louis XIV's Court, drew, in his *Caractères*, another picture of the hypocritical saints who were more numerous still in his time than in Molière's (see note to p. 4, l. 32). The two pictures differ on many points, and are well worth comparing. Sainte-Beuve very shrewdly points out the cause of these differences, showing that La Bruyère copies individuals, whilst Molière creates types.

PAGE 43. l. 16. *L'épaule de Pélops* : an allusion to the famous episode of Greek mythology. Pelops, son of Tantalus, was served up by his father as a feast for the gods. The latter restored him to life, and, as his shoulder had been already eaten by Ceres, gave him another made of ivory.

l. 17. *Dans cette famille d'esprits . . .* See notes to pages 1 and 2.

l. 18. *Le Sage* (1668-1747), a famous French writer, author of several novels—among which *Gil Blas de Santillane* stands foremost—and of many comedies, the most important of which is *Turcaret*, one of the plays of the eighteenth century that come nearest to the great masterpieces of Molière. It is almost the counterpart of *Tartufe*, a bitter satire on the vices of the uneducated 'parvenus,' financiers and 'traitants,' who were then beginning to form a new aristocracy, that of riches. The production of the play stirred up the same kind of opposition as *Tartufe* had done forty years before, and the first representation (Feb. 14, 1709) was a sensational event.

l. 19. *Beaumarchais* (1732-99), the famous author of two dramatic masterpieces, *Le Barbier de Séville* and *Le Mariage de Figaro*. Sainte-Beuve wrote of him, in the *Causeries du Lundi*: 'En mêlant au vieil esprit gaulois les goûts du moment, un peu de Rabelais et du Voltaire, en y jetant un léger déguisement espagnol et quelques rayons du soleil de l'Andalousie, il a su être le plus réjouissant et le plus remuant Parisien de son temps, le Gil Blas de l'époque encyclopédique, à la veille de l'époque révolutionnaire; il a redonné cours à toutes sortes de vieilles vérités d'expérience en les rajeunissant. Il a refrappé bon nombre de proverbes qui étaient près de s'user. En fait d'esprit, il a été grand rajeunisseur. . . .'

l. 36. *Gresset* (1709-77), French poet, the author of *Vert-Vert*, a little masterpiece of amusing poetry, and of a comedy, *Le Méchant*, several elegant and witty lines of which have remained as proverbs in the French language.

PAGE 44. l. 8. *Crébillon* (1674-1762), a tragedian, author of *Idoménie*, *Atrée et Thyeste*, *Rhadamiste et Zénobie*, &c. . . ., the latter being his masterpiece. These plays hold an important place in the literary history of the eighteenth century,

partly on account of their own merits, and partly because of the discussions and polemics to which they gave rise. When Voltaire began to write for the Theatre, his rivals praised Crébillon beyond measure, so as to overshadow the talent of the new-comer; they used to call 'Corneille grand, Racine tendre, Crébillon tragique,' meaning that Voltaire had none of these three qualities.

*Ducis* (1733-1816), a French dramatist who adapted some plays of Shakespeare to the taste of his time; he did not pretend to give exact translations—he knew, besides, very little English—but his imitations, however far they may often be from the original text, enjoyed great success. (*Hamlet*, produced in 1769; *Romeo and Juliet*, 1772; *King Lear*, 1783; *Macbeth*, 1784; *Othello*, 1792—Talma acted the principal part in the last play.) What Sainte-Beuve says of Ducis may be compared to what Ducis wrote of himself: 'Il y a dans mon clavecin poétique des jeux de flûte et de tonnerre. Comment cela va-t-il ensemble? je n'en sais trop rien, mais cela est ainsi.'

l. 22. *Goethe* is here compared to Talleyrand, because of the same 'impartialité calculée et glacée,' which he may be considered to have displayed in his ideas on Art, as Talleyrand did in his political conceptions.

l. 38. On the *Épître à Mignard* see note to p. 16, l. 29, and p. 28, ll. 3 et seqq.

PAGE 45. l. 13. On *Racine, Les Plaideurs, Esther, &c.*, see notes on the third portrait.

l. 19. *la lettre à l'auteur des 'Imaginaires.'* Between 1664 and 1665, certain members of Port-Royal, the well-known Jansenist centre, published anonymously pamphlets called *Lettres sur l'hérésie imaginaire*, in which they severely criticized the stage from the Christian point of view. A tragedy of Racine called *Alexandre le Grand* had just been published, and the author consequently considered that the attack was directed against himself. He replied in a vigorous letter, to which Sainte-Beuve alludes here.

l. 35. On *Gresset* see note to p. 43, l. 36.

*Piron* (1689-1773), a French poet, the author of many licentious odes, epigrams, &c., and of a few mediocre plays; one only of his comedies was hailed as a masterpiece, and has kept its place in the repertory of the *Comédie Française*, *La Métromanie* (1738).

PAGE 46. l. 11. *Tieck* (1773-1853), a German poet and dramatist, one of the first masters of the German Romantic School. He is the author of the *Life of a Poet* (*Das Dichterleben*), the hero of which is Shakespeare; of a translation of

*Don Quixote*; and also of the works of Shakespeare, which had been begun by Schlegel. He also wrote many poems and dramas.

PAGE 47. l. 1. *Mademoiselle Poisson* . . . Raymond Poisson (1633-90), his son Paul Poisson (1658-1735), and his grandsons Philippe Poisson (1682-1743) and François Poisson (1696-1753), obtained great success as comical actors. The latter, François Poisson de Roinville, was the most famous; he excelled in the part of M. de Pourceaugnac and in that of M. Jourdain. His sister, Madeleine Poisson, married a Spanish gentleman, and her writings gave her some reputation in the literary world.

PAGE 49. l. 17. *Mascarille* is the typical valet in several of Molière's plays (*L'Étourdi*, *Les Précieuses ridicules*, &c.); *Sganarelle*, a part of low and brutal ignorance (which Molière often performed); *Hali*, a character in *Le Sicilien*.

l. 19. *Arnolphe*, one of the chief characters in *L'École des Femmes*; *Orgon*, the dupe in *Tartufe*; *Harpagon*, the miser in *L'Avare*.

l. 25. *De Visé* (1640-1710), a French writer who began his career by some criticisms of Corneille and Molière; later on he became a strong admirer and supporter of the former, but persisted in his attack on the latter. He is the founder of the *Mercure galant*.

On *Segrain* see note to p. 18, l. 32.

l. 28. *Rôles à manteau*, characters in comedies, whom the *manteau* suits on account of their age and condition.

l. 29. *Grandmesnil* (1737-1816), a French comedian, who appeared at the Comédie Française in 1790; one of the best interpreters of Molière, particularly in the characters of Arnolphe and Harpagon.

l. 38. *Talma*. See note to p. 33, l. 2.

PAGE 50. l. 11. *M. le Prince*, i.e. the Duke of Orleans, the king's brother.

l. 12. *M. de La Rochefoucauld* (1613-80), a famous philosophical writer, who owes his celebrity to his *Maximes*, a collection of philosophical opinions expressed in a concise and acute style, and to his *Memoirs*. The judgment of Voltaire on the *Maximes* is generally accepted: 'C'est un des ouvrages qui contribuèrent le plus à former le goût de la nation, et à lui donner un esprit de justesse et de précision . . . Il accouturna à penser et à renfermer des pensées dans un tour vif, précis et délicat.'

l. 13. *Le vieux cardinal de Retz* (1614-79) had played with Condé and Mazarin a prominent part in the events of the

Fronde. Having failed in his political ambitions, he devoted his later years to the writing of his extremely interesting, though often partial, *Memoirs*.

l. 27. *Madame de Sévigné* (1626-96), the well-known French letter-writer.

l. 30. *De Visé*. See note to p. 49, l. 25.

l. 31. *Grimarest*. See note to p. 40, l. 39.

PAGE 51. l. 8. *En-cas-de-nuit*: some food was always ready for the king to take at any time of the night, 'in case of need'; hence the term was applied to the evening supper generally.

l. 12. *Vauvenargues*. See note to p. 3, l. 4.

l. 15. *Il aura pris l'idée de ce dialogue . . .* i. e. 'He must have taken the idea of this dialogue: the future perfect expresses in such cases probability.

l. 28. *Baron*. See note to p. 40, l. 35.

PAGE 53. l. 1. *Laforest*. See p. 50, l. 2.

l. 32. *Harlay de Champvallon* (1623-95), Archbishop of Paris from 1671 till his death. A flatterer of Louis XIV, whom he secretly married to Madame de Maintenon, he was fiercely intolerant towards Jansenists and Protestants, and had a large share in the Revocation of the 'Édit de Nantes.'

l. 38. *Saint-Simon*. See note to p. 21, l. 7.

PAGE 54. l. 15. *Le Tellier* (1643-1719), the king's confessor from 1709. A member of the Society of Jesus, devoted to his order, he instigated the destruction of Port Royal and hastened the persecutions against the Protestants. Bossuet, like Le Tellier, pronounced on Molière an unmerciful oration.

l. 20. *Madame Necker*, the wife of the famous statesman, minister of Louis XVI. *Thomas* (1732-85) was one of the writers who frequented her 'salon,' with Buffon, Suard, Marmontel, Diderot, D'Alembert, La Harpe, &c.

l. 21. *Ginguené* (1748-1816), a French writer, friend of Marmontel, La Harpe, Chamfort, &c. His chief work is an *Histoire littéraire d'Italie*. In 1791 he published a pamphlet entitled *De l'autorité de Rabelais dans la Révolution présente*, mainly made up of selections from the work of Rabelais himself.

l. 26. *Beaumarchais*. See note to p. 43, l. 19.

l. 33. *Grandmesnil*. See note to p. 49, l. 29.

PAGE 55. l. 5. *sa volonté impériale s'arrêta devant Mascaille*. Napoleon, who created innumerable princes, dukes, counts and barons, did not dare to make any marquises, on account of the ridicule that Molière had poured on pretenders

to this title under the name of Mascarille in *Les Précieuses ridicules*.

l. 17. *La Rochefoucauld*. See note to p. 50, l. 12.

PAGE 56. It may be interesting to complete this conclusion of Sainte-Beuve by the exquisite and penetrating lines which the critic wrote later on Molière in the *Lundis* :

'Aimer Molière, j'entends l'aimer sincèrement et de tout cœur—c'est, savez-vous? avoir une garantie en soi contre bien des défauts, bien des travers et des vices d'esprit. C'est ne pas aimer d'abord tout ce qui est incompatible avec Molière, tout ce qui lui était contraire en son temps, ce qui lui eût été insupportable du nôtre.

'Aimer Molière, c'est être guéri à jamais, je ne parle pas de la basse et infâme hypocrisie, mais du fanatisme, de l'intolérance et de la dureté en ce genre, de ce qui fait anathématiser et maudire; c'est apporter un correctif à l'admiration, même pour Bossuet et pour tous ceux qui, à son image, triomphent, ne fût-ce qu'en paroles, de leur ennemi mort ou mourant; qui usurpent je ne sais quel langage sacré et se supposent involontairement, le tonnerre en main, au lieu et place du très Haut . . .

'Aimer Molière, c'est être également à l'abri et à mille lieues de cet autre fanatisme politique, froid, sec et cruel, qui ne vit pas, qui sent son sectaire, qui, sous prétexte de Puritanisme, trouve moyen de pétrir et de combiner tous les fiels et d'unir dans une doctrine amère les haines, les rancunes et les jacobinismes de tous les temps. C'est ne pas être moins éloigné, d'autre part, de ces âmes fades et molles qui, en présence du mal, ne savent ni s'indigner ni haïr.

'Aimer Molière, c'est être assuré de ne pas aller donner dans l'admiration béate et sans limite pour une humanité qui s'idolâtre et qui oublie de quelle étoffe elle est faite, et qu'elle n'est toujours, quoi qu'elle fasse, que l'humaine et chétive nature. C'est ne pas la mépriser trop, pourtant, cette commune humanité dont on vit, dont on est, et dans laquelle on se replonge chaque fois avec lui par une hilarité bienfaisante.

'Aimer et chérir Molière, c'est être antipathique à toute manière dans le langage et l'expression : c'est ne pas s'amuser et s'attarder aux grâces mignardes, aux finesses rechreghées, aux coups de pinceau léchés, au marivaudage en aucun genre, au style miroitant et artificiel.

'Aimer Molière, c'est n'être disposé à aimer ni le faux bel esprit, ni la science pédante . . . c'est aimer la santé et le droit sens de l'esprit chez les autres comme pour soi. . .'

## PIERRE CORNEILLE

PAGE 57. ll. 1 *et seqq.* On the biographical character of Sainte-Beuve's criticism see Introduction, iii.

l. 34. *Ana.* See note to p. 42, l. 22.

PAGE 58. l. 10. *Brossette.* See note to p. 21, l. 34.

*Monchesnay* (1666-1740), the author of a few applauded comedies, and of the *Bolæana, or Entretiens de M. Monchesnay avec M. Boileau Despréaux*, first published at the head of an edition of the works of *Boileau* (1740).

l. 13. *Fontenelle* (1657-1757), a nephew of Corneille through his mother. He wrote some tragedies, but without success: one of them, *Aspar* (1680), was a complete failure, and is chiefly remembered as being the object of one of the best epigrams of Racine, who connects with this failure the origin of 'hissing':—

Boyer apprit au parterre à bâiller . . .

Mais quand sifflets prirent commencement,

C'est (j'y jouais, j'en suis témoin fidèle),

C'est à l'*Aspar* du sieur de Fontenelle.

Of course, Fontenelle belonged to the 'old school,' which watched with some jealousy the rising successes of Racine, whose new masterpieces were throwing into the shade the former glories of *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, &c.

His *Dialogues des Morts* (1683) and his *Poésies pastorales* (1688) were more successful; but his best works are indisputably those of a scientific character: *Les Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), *Le doute sur le système physique des causes occasionnelles*, *L'Histoire des Oracles*, &c.

He was admitted to the French Academy in 1691, and appointed perpetual secretary of the 'Académie des Sciences' in 1697. As an Academician, he wrote the *Histoire de l'Académie des Sciences* (from 1666-99), and the *Eloges des Académiciens* (1708-19), which are by many considered as his masterpieces.

l. 14. *Louis Racine* (1692-1763), son of Jean Racine, the great tragedian, though he had not the poetical genius of his father, was not without talent and good taste. He wrote two great poems, *La Grâce* and *La Religion*—the latter being translated into English, German, Italian, and Latin—and many prose works, particularly some *Mémoires sur la vie de Jean Racine* (1747), an interesting but not always reliable bio-

graphy, followed by some of the letters that passed between Racine and Boileau, and some *Remarques sur les tragédies de Jean Racine, suivies d'un traité sur la poésie dramatique ancienne et moderne* (1752).

PAGE 59. ll. 2 *et seqq.* Notice how the style of this phrase bears the mark of the early poetical and 'Romantic' enthusiasm of Sainte-Beuve -- nature of the comparisons, choice of the adjectives, &c.

l. 11. *comme Dante avec Virgile . . .* It will be remembered that the *Divine Comedy* comprises three parts—Hell, Purgatory, Paradise: the poet's pilgrimage proceeds from Hell to Heaven. His first guide is Virgil, who is replaced by Beatrice when the poet enters Paradise.

l. 13. *Chateaubriand* and his *René*. Chateaubriand (1768–1848), one of the French writers who had the most powerful influence on the formation of the 'Romantic movement,' by his reaction against the 'Classicism' of the eighteenth century. His chief works are *Le Génie du Christianisme, ou les Beautés de la Religion Chrétienne* (1802) (of which *René* and *Atala* are detached episodes), and *Les Martyrs* (1809), in which he endeavoured to put into practice some of the aesthetical principles laid down in *Le Génie du Christianisme*. He also wrote *L'itinéraire de Paris à Jérusalem*, *Les Natchez*, *Les Aventures du Dernier des Abencérages*, many political publications, and his *Mémoires*, entitled *Les Mémoires d'Outre-Tombe* (1811–33).

l. 14. *Lamartine* and his *Méditations*. Lamartine (1790–1869), one of the most illustrious lyrical French poets of the nineteenth century. His *Premières Méditations poétiques* (1820) effected in French poetry a revolution not unlike that effected in prose by *Le Génie du Christianisme*. Then he produced successively the *Nouvelles Méditations* (1823), the *Harmonies poétiques et religieuses* (1829), *Jocelyn* (1836), *La Chute d'un Ange* (1838), *Les Recueils poétiques* (1839). The most important of his prose works are the *Voyage en Orient* (1835), his *Histoire des Girondins* (1847), *Le Tailleur de Pierres de Saint-Point* (1851), *Graziella* (1852), &c.

l. 15. *Andromaque* and *Athalie*: *Andromaque* (1667) is one of the earliest, and *Athalie* (1691) one of the latest tragedies of Racine.

l. 16. *Cid* and *Nicomède*. *Le Cid* (1636) is the first, and *Nicomède* (1651) one of the latest of the great tragedies of Corneille.

PAGE 60. l. 16. *ils seront des chroniqueurs, non des statuaires*. Notice how clearly and consistently this whole paragraph illustrates what has been said in the Introduction with

regard to the chief aim of Sainte-Beuve's literary criticism in his 'second period': he endeavours, by making use of the information he has found in biographies of the great authors and in their own works, to trace their *portrait*, or, better still, to form their *statue*.

l. 21. *M. Taschereau* (1801-74), a journalist and literary writer, who was appointed to the direction of the 'Bibliothèque Nationale' under the Second Empire. He wrote a *History of the life and of the writings of Molière* (1825) and a *History of the life and of the writings of Corneille* (1829). Sainte-Beuve wrote this article as a commentary on the latter publication.

PAGE 61. l. 18. *Ronsard*. See note to p. 5, l. 23.

*Malherbe*. See note to p. 5, l. 26.

*Théophile* (1590-1626); his complete name is Théophile de Viau. A French poet, author of a few good odes and epistles, and of a tragedy, *Pyrame et Thisbé*, to the success of which he owes his reputation.

l. 28. *Alexandre Hardy* (1560-1638), a French dramatist, author of innumerable tragedies and comedies (in verse) (the approximate number is said to be six hundred), forty-one of which were printed and published by him. It is needless to say that he produced too much to create works of permanent value: the only one still worth reading is a tragedy, *Marianne* (1610).

l. 32. *Mairet* (1604-1686), a French dramatic author, chiefly known for his tragedy of *Sophonisbe* (1622), which is the first of all French regular tragedies, viz. the first of those in which the classical rules borrowed from the Italian theatre were applied. Corneille remembered Mairet's *Sophonisbe* when writing *Horace*, and it is particularly interesting to compare the *Imprécations de Camille* (*Horace*, Acte iv) with the following verses of Mairet:—

Cependant, en mourant, ô peuple ambitieux,  
 J'appellerai sur toi la colère des Dieux:  
 Puissest-tu rencontrer, soit en paix, soit en guerre,  
 Toute chose contraire, et sur mer et sur terre:  
 Que le Tage et le Pô, contre toi rebellés,  
 Te reprennent les biens que tu leur a volés;  
 Que Mars, faisant de Rome une seconde Troie,  
 Donne aux Carthaginois tes richesses en proie;  
 Et que, dans peu de temps, le dernier des Romains  
 En finisse la race avec ses propres mains!

*Rotrou* (1609-50), a French dramatist, the immediate predecessor of Corneille in the history of French drama.

Although he was but very little older than Corneille, the latter used to call him 'his father.' (See p. 64, ll. 12 *et seq.*) In fact, the earlier tragedies of Rotrou appeared before those of Corneille, but as his best plays, *Saint Genest* (1646), *Venceslas* (1647), are later than several of the 'grand Corneille's' masterpieces (*Le Cid*, 1636, *Horace* and *Cinna*, 1640, &c.), it is really Corneille who is the master of Rotrou.

Rotrou was one of the very few dramatists who took sides with Corneille in the great literary battle that was fought on the question of *Le Cid*. He fully acknowledged the merits of the poet whom so many censured out of mere jealousy, and as early as 1633, three years before the appearance of *Le Cid*, he confessed the superiority of Corneille in these words:—

Juge de ton mérite, à qui rien n'est égal,  
Par la confession de ton propre rival.

*Scudéry* (1601-67), a French poet, contemporary of Corneille, full of vanity and of self-conceit. He was one of the principal enemies of Corneille in the *Cabale du Cid*, and wrote a great number of tragedies and comedies, the bad taste of which did not prevent them from being popular at the time; so popular that Boileau could write of Scudéry:—

Bienheureux Scudéry, dont la fertile plume  
Peut tous les mois sans peine enfanter un volume,  
Tes écrits, il est vrai, sans art et languissants,  
Semblent être formés en dépit du bon sens,  
Mais ils trouvent pourtant, quoi qu'on en puisse dire,  
Un marchand pour les vendre et des sots pour les lire . . .

l. 34. *des ruelles à la mode*. *Ruelle* was the name given in the seventeenth century to the alcoves in which beds were placed. It was in the *ruelles* that the *Précieuses* received the poets of the day. See note on p. 18, l. 20.

l. 37. *Maynard* (1582-1646), the disciple of Malherbe, of whom the latter used to say that he was of all his pupils the one whose verses were the most perfect in their form. Some of his *odes* and *chansons* are of lofty inspiration. Here are two stanzas of his ode *La Belle Vieille*:—

Ce n'est pas d'aujourd'hui que je suis ta conquête,  
Huit lustres ont suivi le jour que tu me pris,  
Et j'ai fidèlement aimé ta belle tête  
Sous des cheveux châains et sous des cheveux gris.

Regarde sans frayeur la fin de toutes choses;  
Consulte le miroir avec des yeux contents:  
On ne voit point tomber ni tes lis, ni tes roses,  
Et l'hiver de ta vie est tonsecond printemps.

*Racan* (1589-1670), another disciple of Malherbe, who unfortunately could not attain to the strict correctness of his master, nor even to that of Maynard. Malherbe complained of the imperfections of his disciple's works in strong terms: 'Il ne travaille pas assez ses vers. Le plus souvent, pour s'aider d'une bonne pensée, il prend de trop grandes licences. C'est un hérétique en poésie. . . .'

Racan owes his renown to some of his *Stances* rather than to his long and insipid *Bergeries*. Some lines of the *Stances* are in fact simple and sweet; these for instance:—

. . . Tircis, il faut penser à faire la retraite,  
La course de nos jours est plus qu'à demi faite,  
L'âge insensiblement nous conduit à la mort.  
Nous avons assez vu sur la mer de ce monde  
Errer au gré des flots notre nef vagabonde,  
Il est temps de jouir des délices du port. . . .

'Ces vers,' says Sainte-Beuve, 'se déroulent avec ampleur et mollesse . . .'

PAGE 62. l. 6. *l'anecdote invraisemblable racontée par Fontenelle*. Fontenelle relates that one of Corneille's friends introduced his fiancée to the poet. The young lady fell in love with Corneille and desired to break off her engagement. *Mélite* was an adaptation of the imbroglia to the stage.

PAGE 63. l. 14. *le bon Ducis . . .* (1733-1816), a French poet who endeavoured to adapt Shakespeare to the French stage. His *Hamlet* (1769), *Roméo et Juliette* (1772), *Le Roi Lear* (1783), *Macbeth* (1784), and *Othello* (1792) met with considerable success. His best original work is a paper on *La Famille arabe*. Sainte-Beuve says that his simple, honest character can be compared to that of Corneille.

l. 34. *qu'il y avait des règles*. Chiefly the 'règles des unités,' unity of place, of time, of action ('unité de lieu, unité de temps et unité d'action'), to which the dramatists in the middle of the seventeenth century generally agreed to submit, following the example of the Italians.

PAGE 64. l. 4. *Claveret (Mairat tenait pour: Claveret se déclarait contre)* (1590?-1666), a dramatic author born in Orleans, who served Scudéry as a second in his attacks on the *Cid* (*Lettres contre le sieur Corneille, soi-disant auteur du Cid*, 1637). His only comedy worth speaking of is *L'Esprit fort* (1637).

l. 16. *Corneille s'en montra reconnaissant au point de donner à son jeune ami le nom touchant de père. . . .* See note to p. 61, l. 32.

l. 25. *Milite* (1629), *Clitandre* (1632), *La Veuve* (1633), *La Galerie du Palais* (1633), *La Suivante* (1634), *La Place Royale* (1634), *L'Illusion Comique* (1636): the earlier plays of Corneille. *Médée* (1635) is his first tragedy, and gives a foretaste of the great masterpieces that were produced in the following years.

ll. 39 *et seqq.* *Guillem* or *Guillen de Castro* (1569-1631), whose works the old M. de Châlons advised Corneille to read, either in the Spanish text or in French translations, so as to adapt some of their subjects to French taste, was the author of about forty comedies, imitated from Lope de Vega and from Cervantes, one of which, *Les Exploits de Jeunesse du Cid* (*Las Mocedades del Cid*), played in 1618, gave Corneille the main lines of his immortal tragedy *Le Cid*. The points of resemblance between the two plays have been carefully studied. See in particular the edition of the works of Corneille in the *Collection des Grands Écrivains de la France* (t. iii, pp. 207, 238): 'Analyse comparative du drame de Guillem de Castro.'

PAGE 65. l. 20. The importance of the new play was fully realized by many of the contemporaries of Corneille: *Semblable à un coup de foudre, la première représentation du Cid causa une surprise universelle, répandit une consternation générale parmi les auteurs dramatiques, et fit connaître les sublimes talents de M. Corneille, qui dès ce moment fut reconnu le maître de tous ceux qu'il avait regardés comme ses rivaux.* (Frères Pariaict, *Histoire du Théâtre Français*, t. vi, page 22.)

'Il est malaisé,' says Pellisson, 'de s'imaginer avec quelle approbation cette pièce fut reçue de la Cour et du public. On ne pouvait se lasser de la voir, on n'entendait autre chose dans les compagnies, chacun en savait quelque partie par cœur, on la faisait apprendre aux enfants, et en plusieurs endroits de la France il était passé en proverbe de dire "Cela est beau comme le Cid."' *(Histoire de l'Académie.)*

'Jamais pièce de théâtre,' wrote Fontenelle, 'n'eut un si grand succès. Je me souviens d'avoir vu en une vie un homme de guerre et un mathématicien qui de toutes les comédies du monde ne connaissaient que *Le Cid*. L'horrible barbarie où ils vivaient n'avaient pu empêcher le nom du *Cid* d'aller jusqu'à eux. Corneille avait dans son cabinet cette pièce traduite en toutes les langues de l'Europe, hormis l'esclavonne et la turque. Elle était en allemand, en anglais, en flamand, et, par une exactitude flamande, on l'avait rendue vers par vers; elle était en italien, et, ce qui est plus étonnant, en espagnol.

Les Espagnols avaient bien voulu copier eux-mêmes une copie dont l'original leur appartenait . . .'

'Au sortir de la première représentation du "Cid," notre théâtre est véritablement fondé.'

*Le Cid*, the subject of which was borrowed from Guillem de Castro (see preceding note), appeared in the last days of 1636. It is the first of 'classical' French tragedies, viz. of those the interest of which lies merely in the inward struggles of sentiments and passions (thus opposed to the Italian imbroglis, which are referred to elsewhere, and to the Romantic dramas, in which pathetic effects arise from unexpected events). It is also the first tragedy in which prevails the dominant character of all the masterpieces of Corneille—'les chefs-d'œuvre cornéliens'—the hard but final triumph of duty over passion.

l. 27. *Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'en m'en dit.* The novelties and the very beauties of *Le Cid* aroused feelings of jealous indignation in the hearts of many writers whom the ascending genius of Corneille was to throw into the shade. Their attacks, and the repartees of Corneille, soon assumed the proportions of one of the most ardent literary battles the French public has ever witnessed. Richelieu himself—the Cardinal Minister—entered the lists. He encouraged the enemies of *Le Cid*—Scudéry, Mairet, Boisrobert—and finally referred the whole matter to the French Academy, anticipating that its members, whom he had just appointed to their seats, would give him a complaisant judgment. In fact, the Academicians condemned the *Cid*—they could hardly help doing so—but expressed their condemnation in much more measured language than was expected. It was stated that 'le sujet du *Cid* n'est pas bon; qu'il pêche par son dénoûment; qu'il est chargé d'épisodes inutiles; que la bienséance y manque en beaucoup de lieux; qu'il y a beaucoup de vers bas et de façons de parler impures.' But in spite of all this, Chapelain, who had drawn up the 'Sentiments de l'Académie sur *le Cid*,' declared the play to be a masterpiece. One of the replies of Corneille to his adversaries, *L'Excuse à Ariste* (1637), in which he expressed himself with ingenuous and haughty self-confidence, particularly stirred up their anger. The lines here quoted by Sainte-Beuve belong to that reply.

PAGE 66. l. 7. *tous les auteurs de tragédies, depuis Claveret jusqu'à Richelieu.* Richelieu was the author of *Mirame*, a very feeble tragedy.

l. 8. *Nous n'insisterons pas ici sur les détails de cette querelle . . .* See above, note to p. 65, l. 27.

l. 34. . . . *il n'y eût pas traîné après lui le bagage des règles,*

*mille scrupules lourds et puérils, mille petits empêchements à un plus large et vaste essor.* Here Sainte-Beuve shows his Romantic opinions (remember that this portrait of Corneille was written in 1828). The obedience to the classical *regles* (see note to p. 63, l. 34) was one of the forms of servitude which the Romantics claimed most eagerly the right to shake off (see *Préface de Cromwell*, by Victor Hugo).

PAGE 67. l. 14. *Lucain* (Lucanus) (39 A. D. -65 A. D.), a Latin poet, born at Cordova—hence the term ‘Rome castillane’—who lived at Rome in the time of Nero, and was sentenced to death for having shared in the conspiracy of Piso. The only poem of his that has come down to us is the *Pharsalia*, the story of the struggles between Caesar and Pompey after the passage of the Rubicon. The events are told in their chronological order: ‘Par là,’ says Voltaire, ‘il a rendu son poème sec et aride. Il a voulu suppléer au défaut d’invention par la grandeur des sentiments; mais il a caché trop souvent sa sécheresse sous de l’enflure. Ainsi, il est arrivé qu’Achille et Énée, qui étaient peu importants par eux-mêmes, sont devenus grands dans Homère et Virgile, et que César et Pompée sont petits quelquefois dans Lucain.’ Corneille derived some of the situations of his ‘Roman’ plays from this historical poem.

*Sénèque* (Seneca) (2 A. D. -65 A. D.), the famous Latin writer, orator, and rhetorician, born at Cordova, like Lucan; he put an end to his life at the order of Nero (see the account of his death in Tacitus, *Annal.* XV, lxii).

l. 23. *Balzac*. See note to p. 26, l. 5.

l. 24. *Gabriel Naudé* (1600-53), a famous French bibliographer, who endeavoured to form in Paris one of the largest public libraries in the world, at a time when three such libraries only were in existence—the Bodleian in Oxford, the Ambrosian in Milan, and the Angelica in Rome. He succeeded in collecting more than 40,000 volumes, and the library was opened in 1648. But the disturbances of the ‘Fronde’ brought about the sale of many of these books, and the closing of the library.

Besides this effort, for which he is best known, Naudé is the author of many political and historical pamphlets, to the style of which Sainte-Beuve is here referring; amongst them the following may be cited:—*Marfore, ou Discours contre les libelles* (1620); *Considérations politiques sur les coups d'état* (1639), in which he describes a political system of government not unlike that of Machiavel in *The Prince*; *Mascurat, ou Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le Cardinal Mazarin, depuis le*

*six janvier jusqu'à la déclaration du 1<sup>er</sup> avril 1650*, an answer to the innumerable libels directed against Mazarin during the war of the Fronde.

l. 29. *Polyeucte* (1640), *Pompée* (1643), *Le menteur* (same year), *Rodogune* (1644), *Héraclius* (1646-47), *Don Sanche* (1650), *Nicomède* (1651).

l. 33. *l'imbroglia*. See note to p. 17, l. 33.

l. 37. *en pleine Fronde*. La Fronde was the name given to the civil war by which France was disturbed (1648-53) during the minority of Louis XIV. It began with the resistance of the Parlement de Paris to the measures of Mazarin. It was sarcastically called by one of his supporters the war of the Fronde—an allusion to the use of the sling then common among the street boys of Paris.

PAGE 68. l. 1. *Pertharite, roi des Lombards* (1652), was Corneille's first great failure.

l. 4. *L'imitation de Jésus-Christ*, a translation by Corneille of the *De imitatione Christi*, a religious treatise commonly ascribed to Thomas à Kempis (c. 1380-1471), but about which there has been much controversy. It places the rule of life in seclusion and renunciation.

l. 9. *Thomas Corneille* (1625-1709), the brother of the Grand Corneille, wrote a great number of tragedies and comedies, some of which were successful, but which, of course, cannot be compared to those of his elder brother. Thomas and Pierre married two sisters, and the two families were always perfectly united.

l. 24. *Corneille, en tête d' 'Horace'* . . . *Horace* is dedicated to Cardinal de Richelieu, and the dedication ends as follows:—'Ne trouvez pas mauvais, Monseigneur, que pour vous remercier de ce que j'ai de réputation, dont je vous suis entièrement redevable, j'emprunte quatre vers d'un autre *Horace* que celui que je vous présente, et que je vous exprime par eux les plus véritables sentiments de mon âme :

Totum muneris hoc tui est,  
Quod monstror digito praetereuntium  
Scenae non levis artifex :  
Quod spiro et placeo, si placeo, tuum est.

'Je n'ajouterai qu'une vérité à celle-ci, en vous suppliant de croire que je suis et serai toute ma vie, très passionnément,

Monseigneur,  
De votre Éminence,  
Le très humble, très obéissant  
et très fidèle serviteur,

CORNEILLE.'

l. 27. *M. le Chancelier*. The Chancellor here referred to was Pierre Séguier (1588-1672), 'garde des sceaux,' who played a prominent part in the foundation of the French Academy. *M. de Ballesdens* was one of his insignificant nominees.

*c'est ainsi qu'Attale dit à la reine Laodice . . .* In Act I. Sc. ii, Attalus, son of Prusias, king of Bithynia, declares his love for Laodice, queen of Armenia, then staying at the Court of Prusias; he adds that Rome will support him in his love if necessary. Nicomedes, the elder son of Prusias, by his first wife, and whom his younger brother does not know yet, reminds him that a royal prince of Bithynia should have a prouder soul, and oppose the Roman policy of imperial expansion instead of claiming the help of Rome as of a patron. Hence the irritation of Attalus, which is all the greater on account of the irony of Nicomedes: 'Madame, encore un coup, cet homme est-il à vous . . .?'

l. 32. *Montauron, or Montoron*, was 'receveur général de Guyenne.' Formerly an officer in the Guards, he was at the time of Corneille's early masterpieces a wealthy financier. Corneille seems to have received two hundred pistoles from Montoron, to whom he had dedicated *Cinna*. Some passages of this dedication are worth quoting, as they illustrate the state of servility to which literary men of the 'Grand Régime' were reduced, even when they had the genius of a Corneille:—

. . . Vous avez des richesses, mais vous savez en jouir, et vous en jouissez d'une façon si noble, si relevée, et tellement illustre, que vous forcez la voix publique d'avouer que la fortune a consulté la raison quand elle a répandu ses faveurs sur vous, et qu'on a plus de sujet de vous en souhaiter le redoublement que de vous en envier l'abondance . . .

'Je ne dirai rien des avantages de votre naissance, ni de votre courage qui l'a dignement soutenue dans la profession des armes à qui vous avez donné vos premières années; ce sont des choses trop connues de tout le monde. Je ne dirai rien de ce prompt et puissant secours que reçoivent chaque jour de votre main tant de bonnes familles ruinées par le désordre de nos guerres: ce sont des choses que vous voulez tenir cachées. Je dirai seulement un mot de ce que vous avez particulièrement de commun avec Auguste: c'est que cette générosité qui compose la meilleure partie de votre âme et règne sur l'autre . . . à l'exemple de ce grand empereur, prend plaisir à s'étendre sur les gens de lettres, en un temps où beaucoup pensent avoir trop récompensé leurs travaux quand ils les ont honorés d'une louange stérile. Et certes vous avez traité quelques-unes de nos Muses avec tant de

magnanimité, qu'en elles vous avez obligé toutes les autres, et qu'il n'en est point qui ne vous en doive un remerciement. Trouvez donc bon, Monsieur, que je m'acquitte de celui que je reconnais vous en devoir, par le présent que je vous fais de ce poème, que j'ai choisi comme le plus durable des miens, pour apprendre plus longtemps à ceux qui le liront, que le généreux M. de Montoron, par une libéralité inouïe en ce siècle, s'est rendu toutes les Muses redevables, et que je prends tant de part aux bienfaits dont vous avez surpris quelques-unes d'elles, que je m'en dirai toute une vie,

Monsieur,

Votre très humble et très obligé serviteur,

CORNEILLE.'

The *dédicaces à la Montoron* soon passed into a proverb. 'Si vous ignorez ce que c'est que les panégyriques à la Montoron,' says Guéret, 'vous n'avez qu'à le demander à M. Corneille, et il vous dira que son *Cinna* n'a pas été la plus malheureuse de ses dédicaces . . .'

See the judgment of Sainte-Beuve a few lines further on (p. 69, ll. 14 *et seqq.*).

l. 33. *Fouquet*. Nicolas Fouquet (1615-80), the famous 'surintendant des finances,' had spent eighteen million livres on his château de Vaux and was accused and condemned to perpetual imprisonment for peculation of public money. La Fontaine addressed a touching petition to the king in his favour, and Madame de Sévigné interceded in vain on his behalf. See also note to p. 20, l. 18.

l. 39. *Piirese* (1580-1637), a famous protector of men of letters; he travelled in Europe in order to collect books, and made of his house at Aix-en-Provence a museum of manuscripts, rare books, and precious objects of all kinds, which he generously lent to learned men and authors. He corresponded with many well-known men of his time; Gassendi was one of his best friends.

PAGE 69. ll. 21-23. *Le vieil Horace*, the father of the 'three Horaces' in *Horace* (1640). *Pertharite*, king of the Lombards in *Pertharite* (1652). *Prusias*, king of Bithynia, in *Nicomède* (1651).

l. 25. *Ab, ne me brouillez pas avec le Cardinal!* This line is an allusion to the reply of Prusias to Nicomedes (*Nicomède*, Acte II, Scène iii):—

NICOMÈDE.

Qui partage vos biens aspire à votre mort;  
Et de pareils amis, en bonne politique . . .

## PRUSIAS.

Ah! ne me brouillez point avec la République,  
Portez plus de respect à de tels alliés.

The Republic is of course that of Rome, by which Prusias was protected.

PAGE 70. l. 2. *Lope de Vega* (1562-1635), the celebrated Spanish dramatist and poet. He wrote a great number of plays, which fall into three classes, first: *Comedias de Capa y Espada*, or dramas with the cloak and sword, of which the principal characters were Spanish gentlemen who wore the picturesque national dress of cloak and sword. The second class consisted of *Comedias Heroicas* or *Historiales*, and the third of dramas founded on domestic life. He also wrote epics (*La Jerusalem conquistada*), romances, lyrics, pastorals, prose novels, &c.

l. 4. *L'abbé d'Aubignac* (1604-76), played an important part in the literary quarrels of the times. In his treatise *De la Pratique du Théâtre* (1669), he endeavoured to lay down the laws of dramatic art, which had been adopted by the French Academy, and according to which the *Sophonisbe* of Mairet had been applauded, and the *Cid* of Corneille so violently criticized. His work is void of personal views, his only pre-occupation being to ascertain whether such and such practices or licences have been advocated or condemned by Aristotle. He had written and produced an insipid tragedy, *Zénobie* (1647), after hearing which the prince of Condé said:

'Je sais bon gré à l'abbé d'Aubignac d'avoir si bien suivi les règles d'Aristote; mais je ne puis pardonner à Aristote d'avoir fait faire une si mauvaise tragédie à l'abbé d'Aubignac.'

l. 5. On *Mairet*, see note to p. 61, l. 32.

On *Chapelain*, see note to p. 79, l. 32.

l. 25. On *Calderon* and the rank which *Schlegel* assigns to him in the history of literature, see note to p. 30, l. 35.

l. 30. *Discours* and *Examens* precede all the tragedies of Corneille, explaining, discussing, and justifying them with regard to the observance of the theatrical laws above mentioned.

l. 36. *Pauline* and *Sévère*, two of the chief characters in *Polyeucte* (1640).

ll. 38, 40. *Pompée* and *Sertorius*, two of the chief characters in *Sertorius* (1662).

PAGE 71. ll. 3 *et seqq.* On the pains which Corneille took to submit to the famous 'unities,' read the whole typical 'Examen' which precedes the *Cid*.

l. 14. *Il se félicite presque comme un enfant de la complexité d' 'Héraclius.'* The tragedy of *Héraclius, Empereur d'Orient* (1646-47), was justly described by Boileau as a kind of puzzle. The complexity and intricacy of the situations are almost equal to those of the first comedies of Corneille. The position of the tyrant Phocas, who cannot distinguish his son from his rival, is summed up in the following well-known line: 'Devine si tu peux, et choisis si tu l'oses.' (Act IV, Scene iv.)

l. 18. *Othon* (1664), one of the last tragedies of Corneille, the subject of which was borrowed from Tacitus.

l. 38. *Grimoald et Arsinoë.* Arsinoë was the second wife of Prusias (in *Nicomede*), and step-mother of Nicomedes, whom she detests. At the end of the fifth Act, however, she is overcome by the latter's generous conduct and her hatred is changed into admiration.

Grimoald in *Pertharite* is a Lombard prince whom Pertharite, King of the Lombards, has dethroned.

PAGE 72. l. 2. *Auguste*, the chief character in *Cinna* (1640). *Pompée*, the chief character in *Pompée* (1643).

l. 3. *Salamanque* (Salamanca), the capital of the province of the same name in Spain. Its University was famous in the sixteenth century, and it is to the University which it sheltered within its walls that the town itself owes its wealth and reputation. Salamanca has retained some of its old features, but its fame has greatly suffered from the diminishing importance of the University, and its population has dropped from 50,000 (sixteenth century) to about 20,000.

l. 8. *Chimène*, the heroine in *Le Cid*, whom Rodrigue loves and would marry but for the murder of Chimène's father, for which Rodrigue is responsible. Chimène, who cannot help still loving her father's murderer, has, however, the 'virtuous power' of sacrificing her love to her duty.

*Pauline*, the heroine in *Polyeucte*, had been in love with Sévère, a Roman officer, before her marriage with Polyeucte, but when she has become the latter's wife she endeavours to forget her former love and devotes herself to her husband.

l. 11. *Attila* (1667), *Bérénice* (1670), *Pulchérie* (1672), *Suréna* (1674), the last tragedies of Corneille, contemporary with Racine's early masterpieces *Andromaque* (1667), *Les Plaideurs* (1668), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Iphigénie* (1674). The coincidence of the first set of dates with the successes of Racine accounts for the endeavours of Corneille to make his plays more

'douceuses.' On the character of the plays of Racine see notes relating to the next *portrait*.

l. 13. *Platon* was the 'écrivain préféré' of La Fontaine, and this preference often appears in his fables, in the form of direct or indirect allusions to Plato's doctrines.

l. 14. *Quinault* (1635-88), author of thirty-two plays, the best of which is a comedy called *La Mère coquette* (1665). He is chiefly remembered as the creator of French opera.

l. 15. *en remonter à*, to show a trick or two, to be more than a match for. Proverb: *C'est Gros-Jean qui en remontre à son curé*, 'He is teaching his grandmother to suck eggs.' German: *Das Ei will klüger sein als die Henne*.

l. 30. An *idiom* is a way of speaking peculiar to one language to the exclusion of others—very often peculiar in its grammatical form; a *solecism* is an incorrect way of speaking, arising in most cases from the neglect of grammatical rules.

l. 33. On the *Épître à Ariste*, see p. 65, l. 27, and corresponding note.

l. 38. On *Régnier*, see note to p. 5, l. 22.

PAGE 73. l. 1. *Prusias*, king of Bithynia, replies to *Araspe*, a captain of his guards, who advises him to act cautiously because of the secret reasons for *Nicomedes's* impatience:

Je ne les vois que trop, et sa témérité  
N'est qu'un pur attentat sur mon autorité :  
Il n'en veut plus dépendre, et croit que ses conquêtes  
Au-dessus de son bras ne laissent point de têtes,  
Qu'il est lui seul sa règle, et que, sans se trahir,  
Des héros tels que lui ne sauraient obéir.

(*Nicomède*, Acte II, Scène i.)

l. 6. *Il serait certes piquant de lire quelques pages de Saint-Simon qu'aurait commentées Voltaire*. The style of *Saint-Simon*, (see note to p. 21, l. 7) is very often grammatically incorrect, his sentences are intricate, and his vocabulary is full of unusual or unexpectedly connected terms. He is, as *Chateaubriand* rightly wrote, a noble man, who 'écrit à la diable pour l'immortalité.' But, if irregular, his style is powerful, passionate, and, in one word, living. *Voltaire*, had he judged the style of *Saint-Simon* from the same standpoint as he judged that of *Corneille*, could not but have condemned it as full of solecisms from beginning to end.

l. 19. The abstract, rational, and almost mathematical character of the style of *Corneille* has been often dealt with by French critics. See in particular the chapter devoted to

this subject in Lanson's *Corneille (Collection des Grands Ecrivains, Hachette)*.

l. 36. . . . *auquel Lucain a comparé le grand Pompée*. The reference is to the following passage in Lucan's *Pharsalia*, book i, ll. 129-43, in which the poet makes a comparison between Pompey and Caesar:—

Nec coiere pares : alter vergentibus annis  
 In senium longoque togæ tranquillior usu  
 Dediticit iam pace ducem, famæque petitor  
 Multa dare in vulgus, totus popularibus auris  
 Impelli, plausuque sui gaudere theatrî,  
 Nec reparare novas vires, multumque priori  
 Credere fortunæ. Stat magni nominis umbra :  
 Qualis frugifero quercus sublimis in agro  
 Exuvias veteris populi sacratæque gestans  
 Dona ducum nec iam validis radicibus hærens  
 Pondere fixa suo est, nudosque per æera ramos  
 Effundens trunco, non frondibus, efficit umbram :  
 Et quamvis primo nutet casura sub euro,  
 Tot circum silvæ firmo se robore tollant,  
 Sola tamen colitur.

PAGE 74. l. 8. On *La Rochefoucauld*, see note to p. 50.  
 l. 12.

*De Retz*. Cardinal de Retz (1614-79) took an active part in the movement against Cardinal Mazarin. He was imprisoned at Vincennes, but made good his escape and travelled abroad till Mazarin's death, when he returned to France. He left *Mémoires* which are of great value as a contribution to the history of the civil life and doings of his day.

*Madame de Sévigné*, the famous letter-writer, was a staunch admirer of Corneille, and was even, in her admiration for the latter, very unfair to Racine. When the genius of Corneille began to fail visibly, she exclaimed—and her judgment is that of posterity: 'Vive notre vieil ami Corneille! Pardonnons-lui de méchants vers en faveur des divines et sublimes beautés qui vous transportent, ce sont des traits de maître qui sont inimitables.'

l. 13. In *Les Plaideurs* (Act I, Scène v), L'Intimé, speaking to Léandre, who is looking for

quelque honnête faussaire  
 Qui servît ses amis, en le payant, s'entend,  
 Quelque sergent zélé . . . ,

says that his father would have been the right man for the post;

Ah Monsieur, si feu mon pauvre père  
 Était encore vivant, c'était bien votre affaire.  
 Il gagnait en un jour plus qu'un autre en six mois :  
 Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.  
 Il vous eût arrêté le carrosse d'un prince :  
 Il vous l'eût pris lui-même . . .

l. 21. *il se compare au vieux Sophocle accusé de démence.* Sophocles is said to have been accused of madness by one of his sons, Iophon, who wished to obtain the management of his father's property. He defended himself by saying, 'If I am Sophocles I am not mad, and if I am mad I am not Sophocles,' and he recited the beautiful chorus in praise of Colonos in the last play probably that he wrote, *Oedipus Colonus*.

l. 31. *Chevreau (1613-1701)*, a French writer of whom his contemporaries had a high opinion, but whose works are now almost entirely forgotten. He wrote several tragedies and comedies, one of them being entitled: *La Suite et le Mariage du Cid* (1658).

l. 36. *On sait la noble conduite de Boileau.* In 1683, Corneille was in rather straitened circumstances. He had lost first one son in war, and then another. He had to pay for the education of his daughter who was at the *Couvent des Dominicaines*. He had to sell the house which he owned at Rouen (Rue de la Pie), which brought him 4,000 'livres', 3,000 of which had to go at once to pay for his daughter's schooling. Boileau knew of these circumstances, went to the king, and asked that he might give up his own pension for a time so as to help the aged Corneille who had not received a 'sol' for months. The king at once sent 200 'livres' to Corneille, who died shortly afterwards (September 30, 1684).

l. 38. *Charlotte Corday (1768-93)*, a famous French heroine, who assassinated Marat, the Terrorist leader, on July 13, 1793, and was accordingly guillotined.

## RACINE

PAGE 75. l. 9. *Homère, Pindare, Eschyle, Dante*. On the 'primitive poets,' as opposed to the more 'studious polite, and perfect,' of which Horace, Virgil, and Tasso are representatives: see beginning of the *portrait* of Molière, and corresponding notes.

PAGE 76. l. 32. *Père Tournemine* (1654-1739), a learned Jesuit, editor of the *Journal de Trévoux* from 1701 to 1718. He contributed many scientific and literary essays to that well-known paper, the following being the most interesting. *Projet d'un ouvrage sur l'origine des fables* (1702); *Défense de Corneille contre le commentateur des œuvres de Boileau* (1717).

l. 38. *les Cordillères*. The Cordilleras, or in Spanish 'las Cordilleras de los Andes,' is the name given to the Andes of South America.

PAGE 77. l. 8. *la colombe de l'arche*. See Genesis, viii. 8-11.

l. 29. *Montlbery*, a small locality in the southern neighbourhood of Paris, the site of a feudal castle, the ruined tower of which is still standing on the summit of a 'rock,' commanding the village which it used to protect and terrify. A decisive battle was fought under its walls at the beginning of Louis XI's reign, which assured the pre-eminence of the latter over the Barons who had endeavoured to limit his powers.

PAGE 78. l. 5. *la Ferté-Milon*, a small town in the arrondissement of Soissons (Aisne).

l. 7. *Villers-Cotterets*, another small town, a few miles north of la Ferté-Milon, where Francis I issued in 1539 a famous Edict, which made the use of French compulsory in all public acts.

*contrôleur du grenier à sel*. It must be remembered that under the ancient French Monarchy the salt tax, the 'gabelle,' was as general as it was detested. There were variations in the taxes according to the different provinces, but throughout the largest part of the kingdom people had to

pay a heavy 'impôt' on salt, and were compelled to purchase a certain quantity, officially fixed. Hence minute regulations and vexatious formalities; hence too the formation of superintended 'greniers à sel,' where people had to go and supply themselves with salt.

l. 11. *Beauvais*, an important cathedral town, now the 'chef-lieu' of the Department of the Oise.

l. 12. *Port-Royal-des-Champs*, a Jansenist monastery and educational centre, situated by the side of the Yvette, a pretty river flowing near Chevreuse, one of the most picturesque and wildest spots in the neighbourhood of Paris. It was called Port-Royal-des-Champs to distinguish it from another Jansenist settlement in Paris itself.

l. 15. *Antoine Le Maître* (1608-58), the grandson of Antoine Arnauld and nephew of the 'grand Arnauld,' two well-known Jansenists. He was only twenty-nine when he retired to Port-Royal (1637). He had a great influence on his austere fellows and was called 'Le Père des Solitaires.' He collaborated in many of their works, particularly in the translation of the New Testament by his brother, Le Maître de Sacy. He wrote himself *La Vie de saint Bernard* (1648). *L'Histoire des Martyrs de Lyon*, &c., and gave Pascal materials for some of his *Provinciales*.

l. 20. *Saint Chrysostome* (347?-407), the famous Father of the Greek Church, author of a great number of theological and ethical works, e. g. *On Virginity*, *The Monastic Life*, *Providence*, *The Divinity of Jesus Christ*, &c.; of Commentaries on the Old and New Testament; of sermons, religious letters, &c.

l. 23. *Plutarque* (A.D. 50?-A.D. 139). Plutarch, the famous Greek biographer and moralist, author of the *Parallel Lives*.

*Platon* (430 B.C.?-347 B.C.). Plato, the illustrious disciple of Socrates, author of famous Dialogues, such as the *Symposium*, here referred to.

*Saint Basile* (329-379), a Father of the Greek Church, like Saint Chrysostom, and author of highly appreciated homilies on *The six days of the Creation*, *The Psalms*, &c., and essays on Christian ethics and doctrines.

l. 24. *Pindare* (522 B.C.?-442 B.C.?), the immortal Greek lyric poet, author of hymns, and Olympian, Pythian, Nemean, and Isthmian odes.

*Théagène et Chariclée*, Theagenes and Charicleia, a famous novel by Heliodorus, a Greek of the fourteenth century. Racine used to read it in the Greek text, and was so fond of it that he learned it almost by heart and made it the subject

of his first tragedy, a tragedy which, on Molière's advice, he threw into the fire soon after writing it.

PAGE 70. l. 29. *les comediens du Marais*. See note to p. 17, l. 27.

l. 31. *Son ode aux Nymphes de la Seine* was composed in 1660 on the occasion of the marriage of the King. It brought Racine a pension of 600 livres and made his name known.

l. 32. *Chapelain* (1595-1674), one of the best prose writers of the time, an excellent grammarian, and profound Greek and Latin scholar. He enjoyed an immense reputation and was for a long period the first literary critic in France. Unfortunately he considered himself a poet, and promised his contemporaries a great epic poem on Jean of Arc, which was eagerly expected for twenty years. When at last *La Pucelle* appeared in 1659 the disappointment was great, and the author's renown was speedily eclipsed.

l. 35. *Tritons*. Triton was the son of Poseidon and of Amphitrite. He dwelt with his father in a golden palace at the bottom of the sea. In the later mythology Tritons appear as a race of subordinate sea deities.

l. 38. *Colbert* (1619-83), a noted French statesman. He was the son of a merchant of Rheims, entered the service of Cardinal Mazarin in 1648, and in 1661, on the death of Mazarin, became Minister of Finance, a post which he held till his death. He introduced extensive fiscal reforms, as the result of which the income of the Government was nearly trebled, and encouraged commerce and industry by the imposition of a protective tariff, the construction of canals, and the founding of colonies.

l. 39. *Chevreuse*, the site of an old castle in the southern neighbourhood of Paris. (See note to p. 78, l. 12.)

PAGE 80. l. 7. *Arioste* (Ludovico Ariosto) (1474-1533), a famous Italian poet, author of *Orlando Furioso*.

l. 12. *Uzès*, now Sous-Préfecture of the Gard, a few miles north of the river to which the Department owes its name.

l. 15. *tout en noir de la tête aux pieds*, i.e. owing to his monastic dress.

l. 16. *Saint Thomas d'Aquin* (1225-74). Thomas Aquinas, the famous Italian theologian, author of *Summa Theologiae*, a vast encyclopaedia of scholastic philosophy and religious doctrines.

l. 24. *des baillis*. There were (a) *baillis royaux* and (b) *baillis seigneuriaux*. The former were officials of the central government whose business it was to administer justice, command the local levies, collect taxes, and in fact supervise all the details of government: but their powers were gradually diminished and most of their duties were handed over to the other officials such as the *intendant*. The *baillis seigneuriaux* were deputies of the *Seigneurs* who administered justice in their names.

*se comparant à Ovide au bord du Pont-Euxin*. It will be remembered that Ovid, the famous Latin poet, was exiled from Rome to a town on the shores of the Black Sea in A.D. 8 for a reason that has never been clearly elucidated. Used to the luxuries of a refined life, he suffered very much from constant contact with barbarous people and manners. He died in the tenth year of his exile.

l. 28. *Château-Thierry*, a town on the Marne in the Department of Aisne. It owes its name to a castle built by Charles Martel in 720. It was La Fontaine's native place.

l. 32. *un vrai pays de Cythère*. Cythera is an island in the Cretan Sea which was sacred to Venus, who is often called Cytherea (Gk. Κυθήρεια).

l. 40. *Bérénice*, a tragedy founded on the story of Titus and Berenice, produced Nov. 21, 1670.

PAGE 82. l. 19. *Je commence mon noviciat*. 'Par où, selon l'ordre et la sage discipline de l'Eglise, il faut passer avant que de prendre avec la religion un engagement fixe et immuable.' — BOURDALOUE, *Pensées*, vol. II, p. 383.

l. 25. *dans 'Phèdre'*. In *Phèdre* (Jan. 1, 1677) Racine portrayed a depth of passionate love which makes the play one of the most dramatic of the French theatre. The enemies of Racine censured it as the 'immoral picture of a guilty love.' (See note to p. 85, l. 15.)

l. 28. *son ode 'de la Renommée aux Muses'*. The king had been ill in June 1663, and the ode which Racine wrote on his recovery (*Sur la Convalescence du Roi*) brought the poet a 'gratification' of 600 livres. Shortly afterwards, out of thankfulness for this liberality, he wrote a new poem, *La Renommée aux Muses*, on the foundation of the three Academies, for which he again received a substantial sum. The Duke of Saint-Aignan appreciated the piece, wished to know the author, and, as soon as he had discovered him, introduced him at Court, where he was to succeed so well. Meanwhile Racine, hearing of some remarks which Boileau

had made respecting his ode, felt inclined to make the acquaintance of the young Despréaux. The Abbé Levasseur introduced them to each other, and this introduction gave birth to a strong and lasting friendship which was to have a most beneficial influence on the talent of both.

l. 30. *La Thébaïde*. See note to p. 78, l. 24. Molière, after advising Racine to throw his first tragedy, *Théagène et Chariclée*, into the fire, suggested to him another subject and helped him to turn it into a simple play, which was produced in 1664 by the company of Molière under the title of *La Thébaïde ou les Frères ennemis*. Some passages from the *Antigone* of Rotrou, which were intercalated in the representation of the play, but not printed, made the enemies of Racine accuse him of plagiarism.

l. 35. *Alexandre* (Dec. 4, 1665), the second tragedy of Racine was applauded, when produced, almost more than it deserved to be; some feelings of jealousy prevailed from that time among the admirers of Corneille, who could not resign themselves to the failing of their idol's genius. The representation of *Alexandre* marks also the origin of the coolness in the relations between Racine and Molière. The *Alexandre* had been acted by the company of Molière for a few nights at the 'Palais-Royal,' when Racine, who found that the actors of Molière's company were not so good in tragedy as they were in comedy, withdrew the play from them and brought it to the comedians of the 'Hôtel de Bourgogne'; at the same time the best actress of the Palais-Royal, Madame du Parc, left Molière to act the successful play on the rival stage. Molière felt hurt at such proceedings: hence the 'brouille' to which Sainte-Beuve refers as one of the consequences of the performance of *Alexandre*.

l. 37. *Hôtel de Bourgogne*. The 'Confrères de La Passion' bought in 1548 a part of the site of the ancient palace of the Dukes of Burgundy, and built there a new theatre, which was the origin of the Théâtre-Français. See notes to p. 11, l. 5, and p. 17, l. 26.

PAGE 83. l. 3. *Taxile*, a king in India at the time of the famous expedition of Alexander—one of the chief characters in *Alexandre* (see note to p. 82, l. 35). Racine followed very closely in that tragedy the historical accounts that are to be found in the biography of Quintus Curtius:—'It is there that one can see all that Alexander did when he entered the Indies, the embassies he sent to the kings in that country, the different receptions they gave to his envoys, the alliance which Taxiles concluded with him, the pride with which Porus refused the

conditions that were offered to him, the hostility which existed between Porus and Taxiles, and at last the victory which Alexander won over Porus, the noble answer which that brave Indian made to the Conqueror, who asked how he would like to be treated, and the generosity with which Alexander gave him back all his estates, and added many to them . . .—RACINE, *Préface d'Alexandre*.

*Honnête* means here—as it always means in French authors of the seventeenth century—well-bred, polite, and refined in manners. Cf., in *Les Femmes savantes*, Chrysale:—

Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,  
Qu'une femme étudie et sache tant de choses.

The meaning of 'honnête' is well illustrated a few lines further in the description of Pyrrhus:—'On l'aurait voulu plus poli, plus galant, plus achevé.'

l. 6. *Andromaque* appeared in 1667 and was produced by the actors of the Hôtel de Bourgogne in the Queen's apartments before the King and the whole Court. It is founded on the story of Andromache, the widow of Hector, and prisoner of Pyrrhus, related by Virgil, *Aeneid*, III, ll. 292-332.

l. 7. *Pyrrhus*, the son of Achilles and king of Epirus (in *Andromaque*).

l. 11. Compare the following lines with the Preface to *Phèdre*:—'Je ne suis pas étonné que ce caractère (Phèdre) ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. En effet Phèdre n'est ni tout à fait coupable ni tout à fait innocente. Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première: elle fait tous ses efforts pour la surmonter: elle aime mieux se laisser mourir que la déclarer à personne: et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux, qu'un mouvement de sa volonté.'—RACINE, 1677.

l. 33. *ces volte-faces*, those sudden changes in behaviour, speaking and acting ('subites' is almost pleonastic), from the Old French verb *volter*, 'to turn,' from Latin *volvo*, *volutum*, same meaning.

PAGE 84. l. 2. *The Duchess of La Vallière* (1644-1710) became the mistress of Louis XIV in 1661, and remained so until the king began to neglect her and turn his eyes towards

Madame de Montespan. When she found that the king's feelings towards her were growing cool, she withdrew from the Court for the first time in 1670, when she retired to the Benedictine convent of St. Cloud; for the second time in the following year, when she took refuge in the Convent of Sainte-Marie de Chaillot; and definitely in 1674, when she entered the community of the Carmelites in the Faubourg Saint-Jacques. She took her vows in 1675 and received the name of 'La Sœur de la Miséricorde.'

*Madame de Maintenon* (1635-1719), formerly the wife of Scarron (on the latter, see note to p. 19, l. 15), succeeded Madame de Montespan as the king's mistress and, after the death of the queen (July 30, 1683), was secretly married to him. Of a very devout disposition, her influence in questions of State was in the last years of the reign considerable, particularly in regard to Church matters (Persecution of Protestants and Jansenists).

One of her most interesting achievements was the foundation of Saint-Cyr, a kind of college for young ladies of noble but poor families, who were looked after by Madame de Maintenon with motherly care. It was for them that Racine wrote the two Biblical tragedies of *Esther* and *Athalie*, which obtained when acted by the 'demoiselles de Saint-Cyr' a very great success. In fact, the representation of *Esther* was a triumph for Madame de Maintenon, who had devoted all her energies to the well-being of these young ladies. After the king's death (1715), she spent her last four years at Saint-Cyr, suffering from the spectacle of the dissoluteness of the new reign.

1. 11. *Madame, duchesse d'Orléans*, a very interesting figure in the literary and political world of the reign of Louis XIV. A daughter of Charles I and Henriette de France (daughter of Henri IV), she was born at Exeter on June 16, 1644, in the middle of the Civil War. Her mother fled to France, leaving her baby, seventeen days old, in the hands of Essex. It was not until two years later that the young princess was brought to the Louvre, where Charles' wife was residing. Her childhood was sad; Mazarin did not always pay regularly the pension promised to the royal exiles, and mother and daughter were almost in distress: in 1649, in the depth of winter, the child was once left in bed for want of wood to make a fire in her room. Both left the Louvre for the Convent of Sainte-Marie de Chaillot, where the young Henrietta was very strictly brought up.

When she appeared at Court for the first time (in 1660) every one was charmed with her gentleness. In 1661 she

was married to the Duke of Orléans, the king's brother. Her husband never liked her, and violent quarrels often arose between them. Young, slender, dark-eyed, extremely pretty, and full of wit and intelligence, she had a great many admirers, from the king downwards.

She took a great delight in all 'divertissements de l'esprit,' and is said to have suggested both to Corneille and Racine the subject of *Bérénice*. She gathered at the Palais-Royal and at Saint-Cloud an élite of men of taste and talent. 'Elle apporta à la Cour les agréments d'une conversation douce et animée, soutenue bientôt par la lecture des bons ouvrages, et par un goût sûr et délicat.'—VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV.* She protected Molière, who dedicated *L'École des Femmes* (1662) to her, and gave him her full support in the quarrels which arose in connexion with the performance of *Tartufe*. Some critics believe that the most charming features of the characters of Henriette in *L'École des Femmes* and Éliante in *Le Misanthrope* found their original in the princess. Racine dedicated *Andromaque* to her, and acknowledged in his dedication the share she had taken in the composition of the play:—'On savait que votre Altesse Royale avait daigné prendre soin de la conduite de ma tragédie. On savait que vous m'aviez prêté quelques-unes de vos lumières pour y ajouter de nouveaux ornements. On savait enfin que vous l'aviez honorée de quelques larmes dès la première lecture que je vous en fis . . .'

'Madame' played an important part in the negotiations that went on in 1670 between the French and English Governments. She went to Dover to sign with her brother, Charles II, the secret treaty which at the price of subsidies to the English king gave Louis XIV the help of England against Holland, and the hope that, sooner or later, Charles would be converted to Catholicism. After this brilliant diplomatic success—she was only twenty-six years old—she returned triumphantly to Court on June 21, 1670, where she was more praised and fêted than ever. On the 29th, about 5 p.m., she felt unwell; on the 30th, at 2 p.m., she expired. The suddenness of her death has never been satisfactorily explained; many believed at the time that she had been poisoned, but this hypothesis seems to be without foundation. Whatever the real cause may have been, such a dramatic death moved all hearts and all imaginations; and Bossuet expressed the feelings of all those who had known Henrietta in his beautiful *Oraison Funèbre*: 'Oh! Nuit désastreuse! Oh! Nuit effroyable! où retentit tout à coup comme un coup de tonnerre cette étonnante nouvelle: Madame se meurt . . . Madame est morte! . . .'

l. 22. *pointes*. 'Les pointes ne sont, à en bien parler, que de fausses lumières dont le brillant marque bien quelque vivacité d'esprit, mais sans aucune solidité de raisonnement.' —(CORNEILLE, *Examen to 'La Veuve.'*)

l. 30. *on sait comment Racine les remplit*. Racine produced in these ten years (1667-77):—

*Andromaque*, 1667.  
*Les Plaideurs*, 1668.  
*Britannicus*, 1669.  
*Bérénice*, 1670.

*Bajazet*, 1672.  
*Mithridate*, 1673.  
*Iphigénie*, 1674.  
*Phèdre*, 1677.

—that is to say, the whole of his great masterpieces with the exception of *Esther* (1689) and *Athalie* (1691).

l. 34. *Il rompit directement avec Port-Royal*. On this rupture and on the letters exchanged between Racine and some members of Port-Royal, see note to p. 45. l. 19, on the *lettre à l'auteur des 'Imaginaires.'* The attack of Nicole was really directed against Desmarets de Saint-Sorlin; but Racine thought that some phrases, such as this: 'Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels . . .,' were indirectly meant for him as well. Hence the sarcastic answers, of which he was to repent later on.

l. 35. *Nicole* (Pierre) (1625-95), a social moralist and theologian. He was Professor of Belles-Lettres at Port-Royal and an indefatigable controversialist. He wrote many letters against the Jesuits, but had to leave France on account of the Jansenist persecution. His principal work is *Essais de morale et instructions théologiques* in twenty-five volumes, of which Madame de Sévigné and Voltaire had a very high opinion.

l. 38. *un bénéfice*. The revenue derived from the holding of ecclesiastical preferments such as convents, priories, &c. The benefices were disposed of by the Crown, very often without regard to religious considerations. Racine held the 'prieuré de Sainte-Madeleine de l'Épinay' in 1666, 1667, and 1668; he was also 'prieur de Saint-Jacques-de-la-Ferté' (1671, 1672, 1674), and 'prieur de Saint-Nicolas-de-Chésy' in 1675.

l. 39. *Épinai*, a village six miles from Paris on the right bank of the Seine.

PAGE 85. l. 3. *Les Plaideurs* (1668), a free imitation of *The Wasps* of Aristophanes, full of allusions to the ridiculous sides of the administration of justice in the time of Racine. The attack was almost too direct to be well received by the

Court, and the play had to be withdrawn from the stage after the second representation. But when *Les Plaideurs* was acted at Versailles, 'le Roi,' says Louis Racine, 'ne crut pas déshonorer sa gravité ni son goût par de grands éclats de rire.' After this royal expression of approval the play was brought again to the Hôtel de Bourgogne, where it at last enjoyed considerable success. It is still at the present day one of the gayest and 'most French' plays of the 'répertoire' of the Théâtre-Français.

l. 5. On *Rabelais*, see note to p. 2, l. 12.

On *Marot*, see note to p. 5, l. 22.

On *Scarron*, see note to p. 19, l. 15.

l. 6. On *Chapelle*, see note to p. 11, l. 39.

l. 8. Racine was received as a member of the French Academy on January 12, 1673, as the successor of La Mothe Le Vayer.

l. 15. *Iphigénie*, one of the purest and most idealistic conceptions of the French classical drama, which Voltaire called 'le chef-d'œuvre de la scène tragique,' was represented at Versailles on August 18, 1674, and later on at the Hôtel de Bourgogne (January, 1675). It was more admired and more attacked than any of the previous productions of Racine. As soon as the play appeared, a poet of little talent, Leclerc (1622-91—Member of the French Academy in 1662), in collaboration with Coras (1630-77—the author of *Jonas*, a poem of which Boileau wrote: 'Le Jonas inconnu sèche dans la poussière'), composed hastily another *Iphigénie*, mainly borrowed from a play of Rotrou. This counterfeit of Racine's masterpiece was produced on the stage of the Hôtel Guénégaud, and did not in any way succeed in impairing the success of the play which it aimed at ruining. Racine revenged himself on his two poor competitors by addressing to them one of the most sarcastic epigrams he ever wrote:—

Entre Le Clerc et son ami Coras,  
Deux grands auteurs rimant de compagnie,  
N'a pas longtemps s'ourdirent grands débats  
Sur le propos de leur *Iphigénie*.  
Coras lui dit: 'La pièce est de mon cru.'  
Le Clerc répond: 'Elle est mienne, et non vôtre,'  
Mais aussitôt que l'ouvrage eut paru,  
Plus n'ont voulu l'avoir fait l'un ou l'autre.

*Phèdre* (see note to p. 82, l. 25), represented on January 1, 1677, met with fierce opposition on the part of the enemies of Racine. A cabal was organized, led by Madame des Houlières, the Duc de Nevers, and the Duchesse

de Bouillon (on these names see later notes), with the avowed object of ensuring the failure of Racine's new production, very much in the same way as Coras and Leclerc had opposed their *Iphigénie* to that of Racine. Pradon, one of the 'familiers' of the Hôtels de Nevers and de Bouillon, composed a tragedy, *Phèdre et Hippolyte*, which was represented in January, 1677, at the Hôtel Guénégaud while the play of Racine was being acted at the Hôtel de Bourgogne. The Duchesse de Bouillon booked all the best seats for the first six performances in the two theatres, and filled them with spectators of her choice with a *mot d'ordre* to applaud or hiss systematically. The cabal attained its aim in this way. Racine was utterly disgusted by the unfair proceeding that had been resorted to against him, and gave up writing for the stage in the very middle of his triumphs, in spite of the approbation which the Grand Arnauld, one of the sternest Jansenists of Port-Royal, had given to *Phèdre*, declaring it 'innocente' and 'parfaitement belle,' and in spite of the laudatory epistle which Boileau wrote on the unfortunate and undeserved failure of the piece, alluding to:—

la douleur vertueuse

De Phèdre, malgré soi perfide, incestueuse.

l. 18. On the *précieuses*, see note to p. 18, l. 14.

*Boyer* (1618-98), elected a member of the French Academy in 1666, the author of several unsuccessful comedies and tragi-comedies, praised to the skies by Boursault and Chapelain, the latter calling him 'un poète de théâtre, ne cédant qu'au seul Corneille en cette profession,' and ridiculed without pity by Boileau, Racine, and Furetière. This is, if we are to believe Furetière, how the unfortunate playwright used to console himself for his constant failures:—

Quand les pièces représentées

De Boyer sont peu fréquentées,

Chagrin qu'il est d'y voir peu d'assistants,

Voici comme il tourne la chose :

Vendredi, la pluie en est cause,

Et Dimanche, c'est le beau temps.

On *Leclerc* and *Coras*, see note to p. 85, l. 15.

l. 19. *Perrin* (1620-1675) produced before the king in 1659 a musical comedy (*Pastorale*) which may be regarded as the origin of French Opera. He inaugurated with *Pomone*, a lyric tragedy (March 19, 1671), the 'Académie des Opéras en Musique,' the privileges of which were transferred to Lulli in 1672.

On *Pradon* (1632-98), a tragic poet, see note on *Phèdre*. His first tragedy, *Pyrame et Thisbé*, was produced in

1674 and was very successful. He wrote eleven plays altogether, none of which rose above mediocrity.

On *Fontenelle*, see note to p. 58, l. 13.

*Barbier-d'Aucourt* (1635-94). Unsuccessful as an advocate, he became the tutor of one of the sons of Colbert. He is the author of a satire, *Apollon vendeur de Mitbridate*, against Racine. In order to avenge his friend, Boileau, in the last lines of his famous poem *Le Lutrin*, described how piteous were the débuts of Barbier-d'Aucourt at the bar:—

Le nouveau Cicéron, tremblant, décoloré,  
 Cherche en vain son discours sur sa langue égaré,  
 En vain pour gagner temps, dans ses transes affreuses,  
 Traîne d'un dernier mot les syllabes honteuses ;  
 Il hésite, il bégaie ; et le triste orateur  
 Demeure enfin muet aux yeux du spectateur.

l. 20. The *Duc de Nevers* (1639-1707) was the nephew of Cardinal Mazarin and inherited the latter's immense fortune. Very fond of being looked upon as a 'bel esprit,' he was on intimate terms with many of the writers of the time, particularly with those who were to be met with in the *salons* of Madame des Houlières and the Duchesse de Bouillon. He played the most prominent part in the cabal directed against the *Phèdre* of Racine.

*Madame Des Houlières* (1637-94), a French poetess, began to publish her 'idylles, églogues, odes, épîtres, chansons, madrigaux, bouts-rimés, etc.' in the *Mercurie Galant* (1672). She is said to be the real author of the sonnet on *Phèdre*, published under the name of the Duc de Nevers, which embittered the war between the partisans and the enemies of Racine, and may therefore be quoted in full:—

Dans un fauteuil doré, Phèdre, tremblante et blême,  
 Dit des vers où d'abord personne n'entend rien.  
 Sa nourrice lui fait un sermon fort chrétien  
 Contre l'affreux dessein d'attenter sur soi-même.

Hippolyte la hait presque autant qu'elle l'aime ;  
 Rien ne change son cœur et son chaste maintien.  
 Sa nourrice l'accuse, elle s'en punit bien.  
 Thésée est pour son fils d'une rigueur extrême.

Une grosse Aricie, au teint rouge, aux crins blonds,  
 N'est là que pour montrer deux énormes tétons  
 Que, malgré sa froideur, Hippolyte idolâtre.

Il meurt enfin, traîné par ses coursiers ingrats,  
 Et Phèdre, après avoir pris de la mort-aux-rats,  
 Vient, en se confessant, mourir sur le théâtre.

It was to avenge Racine that Boileau drew the following portrait of Madame des Houlières (Amaryllis) in his Tenth Satire (l. 438):—

C'est une précieuse,  
 Reste de ces esprits, jadis si renommés,  
 Que d'un coup de son art Molière a diffamés.  
 De tous leurs sentiments cette noble héritière  
 Maintient encore ici leur secte façonnée. . .

l. 21. *l'Hôtel de Bouillon*. The Duchess de Bouillon (1649–1714) was a niece of Cardinal Mazarin and sister of the Duc de Nevers. She married the Duc de Bouillon in 1662 and devoted a great part of her time to literature. She was the first patroness of La Fontaine.

l. 26. *une magnifique épître*, i. e. *Épître VII*. Sainte-Beuve is alluding to the following lines of this famous *Épître à Monsieur Racine*:—

Imite mon exemple; et lorsqu'une cabale,  
 Un flot de vains auteurs follement te ravale,  
 Profite de leur haine et de leur mauvais sens,  
 Ris du bruit passager de leur cris impuissans.  
 Que peut contre tes vers une ignorance vaine?  
 Le Parnasse français, ennobli par ta veine,  
 Contre tous ces complots saura te maintenir  
 Et soulever pour toi l'équitable avenir.  
 Et qui, voyant un jour la douleur vertueuse  
 De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse,  
 D'un si noble travail justement étonné,  
 Ne l'envia d'abord le siècle fortuné  
 Qui, rendu plus fameux par tes illustres veilles,  
 Vit naître sous sa main ces pompeuses merveilles?

l. 39. *Cette pensée secrète qui le travaillait perce déjà dans la préface de 'Phèdre.'* The following are the last lines of this preface:—

Le théâtre (des premiers poètes tragiques) était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes. Aussi Aristote a bien voulu donner des règles du poème dramatique; et Socrate, le plus sage des philosophes, ne dédaignait pas de mettre la main aux tragédies d'Euripide. Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces poètes: ce serait peut-être un moyen de reconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps, et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les

auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.

PAGE 86. l. 11. *le grand Arnauld ne put s'empêcher lui-même de le reconnaître . . .* See note to p. 85, l. 15. Antoine Arnauld (1612-94), the great theologian and philosopher, was one of the leaders of the Jansenists in their struggles against the Jesuits. He published numerous works and pamphlets in defence of Port-Royal and the tenets of its members, but his *Logique* and *Grammaire raisonnée* are his principal titles to fame in the eyes of posterity.

l. 19. On June 1, 1677, Racine married Catherine de Romanet, of whom he had five daughters and two sons, in whose education he took a great interest.

l. 21. *le roi le nomma à cette époque historiographe ainsi que Boileau . . .* The king asked Racine to 'leave everything' in order to devote himself entirely to writing the annals of the great reign. 'Mon père,' says Louis Racine, 'toujours attentif à son salut, regarda le choix de Sa Majesté comme une grâce de Dieu, qui lui procurait cette importante occupation pour le détacher entièrement de la poésie. . . .'

As 'historiographes,' he and Boileau followed the king in several of his campaigns, to the sieges of Ghent and Ypres (1678), to Alsace (1683), to Luxemburg (1687), &c. Their history, half completed, was unfortunately destroyed in a fire in 1726.

l. 24. *Lucien* (Lucian) (second century A.D.), the famous Greek satirist. *How history must be written* (πὼς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν) is the best of all his critical works.

l. 25. *Mézerai* or *Mézeray* (1610-83), a French historian, author of an '*Histoire de France depuis Faramond jusqu'à maintenant, œuvre enrichie de plusieurs belles et rares antiquités et d'un abrégé de la vie de chaque règne, dont il n'était presque point parlé ci-devant, avec les portraits au naturel des rois, régents et dauphins*' (published from 1643 to 1651)—one of the first serious and reliable histories of France that we possess. In the volumes dealing with the early periods (up to the thirteenth century) many errors are to be found: they could hardly be avoided, considering the difficulty of getting trustworthy information on the Middle Ages; but as regards the reigns extending from that of Louis IX to that of Louis XIII his history is remarkable for its accuracy and clearness of composition.

*Vittorio Siri* (1608-85), an Italian historian who became through the protection of Richelieu and Mazarin 'aumônier'

and 'historiographe' of Louis XIV. He has left some very curious *Mémoires secrets* (published 1676-79), from which were taken most of the *Anecdotes du Ministère du Cardinal de Richelieu* (1717).

PAGE 87. l. 15. *Britannicus* was produced in December, 1669. The main lines of the action are borrowed from Tacitus (*Annals*, XIII and XIV). Here follows an accurate *résumé* by Sainte-Beuve of the facts such as they are given in the accounts of Tacitus.

PAGE 88. l. 2. *Burrhus*, 'gouverneur de Néron.' 'J'ai choisi Burrhus,' says Racine in his *Seconde Préface*, 'pour opposer un honnête homme à cette peste de cour; et je l'ai choisi plutôt que Sénèque. En voici la raison: ils étaient tous deux gouverneurs de la jeunesse de Néron, l'un pour les armes, l'autre pour les lettres, et ils étaient fameux, Burrhus, pour son expérience dans les armes et la sévérité de ses mœurs: "militaribus curis et severitate morum"; Sénèque, pour son éloquence et le tour agréable de son esprit: "Seneca praeceptis eloquentiae et comitate honesta." Burrhus, après sa mort, fut extrêmement regretté à cause de sa vertu: "Civitate grande desiderium eius mansit per memoriam virtutis . . ."

l. 3. *Narcisse*, 'gouverneur de Britannicus.' 'Je lui donne Narcisse pour confident,' says Racine in the same preface; 'j'ai suivi en cela Tacite, qui dit que Néron porta impatiemment la mort de Narcisse, parce que cet affranchi avait une conformité merveilleuse avec les vices du prince encore cachés: "cuius abditis adhuc vitiis mire congruebat."

*Othon et Sénécion*. 'Infracta paulatim potentia matris, delapso Nerone in amorem libertae, cui vocabulum Acte fuit, simul assumptis in conscientiam Othone et Claudio Senecione, adolescentulis decoris, quorum Otho familia consulari, Senecio liberto Caesaris patre genitus' (TACITUS, *Ann.* xiii. 12).

Otho, the husband of Poppaea, exiled by Nero to the government of Lusitania, was emperor after Galba. Corneille in 1664 had made Otho the hero of one of his latest tragedies (see his portrait in this play, Acte II, Scène iv).

The only mention of Otho and Senecio in *Britannicus* appears in Act IV, Scene ii, verses 1205-6:—

Othon, Sénécion, jeunes voluptueux,  
Et de tous vos plaisirs flatteurs respectueux . . .

l. 6. '*Quæ, cunctis malæ dominationis cupidinibus flagrans, babeat in partibus Pallantem*' (Tacitus, *Ann.* xiii. 2), quoted by Racine in his *Seconde Préface*.

l. 19. *Junie*, 'amante de Britannicus.' 'Junia Calvina, de la famille d'Auguste, sœur de Silanus à qui Claudius avait promis Octavie. Cette Junie était jeune, et belle comme dit Sénèque, "festivissima omnium puellarum." Son frère et elle s'aimaient tendrement; "et leurs ennemis, dit Tacite, les accusèrent tous deux d'inceste, quoiqu'ils ne fussent coupables que d'un peu d'indiscrétion." Elle vécut jusqu'au règne de Vespasien.' (RACINE, *Seconde Préface*.)

l. 22. *Que dire du dénouement?* 'Je la fais entrer dans les vestales quoique, selon Aulu-Gelle, on n'y reçût jamais personne au-dessous de six ans, ni au-dessus de dix. Mais le peuple prend ici Junie sous sa protection. Et j'ai cru qu'en considération de sa naissance, de sa vertu et de son malheur, il pouvait la dispenser de l'âge prescrit par les lois, comme il a dispensé de l'âge pour le consulat tant de grands hommes qui avaient mérité ce privilège.' (RACINE, *Seconde Préface*.)

l. 24. *Mais ce qu'on a droit surtout de reprocher à Racine, c'est d'avoir soustrait aux yeux la scène du festin.* Here again Sainte-Beuve betrays the Romantic. The lack of 'couleur locale' was one of the strongest criticisms addressed by the Romantics to the Classical School (see Victor Hugo, *Préface de Cromwell*). As regards *Britannicus*, the same regret that the scene of the banquet should have been withdrawn from the stage has been cleverly expressed by Paul de Saint-Victor (*Les Deux Masques*). Whether Racine was right or wrong in giving only an oral account of the famous scene is still an open question. The scene was very dramatic in itself, and has often been brought upon the stage in modern romantic plays (in *Nero*, for instance, played by Mr. Tree in 1906). Whether this addition would have added to the human interest of Racine's *Britannicus* is doubtful. Many critics of the present day have defended Racine against the accusations of the Romantics. M. Lanson, for instance, declares that 'Il a fait, quoi qu'on ait dit, de la couleur locale, au meilleur sens du terme. Il a réussi au delà de toute espérance: Tacite n'est ni plus coloré, ni plus expressif, et Racine a vraiment égalé celui qu'il appelait le plus grand peintre de l'antiquité. Ce qui est merveilleux, c'est la précision en même temps que l'éclat de ce tableau d'histoire. Il est d'une franche et solide couleur . . .'

PAGE 89. l. 6. *Agrippine, dans sa belle invective contre Néron.* Agrippine to Burrhus (Act III, Scene iii):—

On verra d'un côté le fils d'un Empereur  
Redemandant la foi jurée à sa famille,  
Et de Germanicus on entendra la fille;  
De l'autre, l'on verra le fils d'Énobarbus,

Appuyé de Sénèque et du tribun Burrhus,  
 Qui tous deux de l'exil rappelés par moi-même  
 Partagent à mes yeux l'autorité suprême.  
 De nos crimes communs je veux qu'on soit instruit . . .

ll. 12-14. Quotation from Tacitus (*Ann.* XIII. 14).

ll. 28 *et seqq.* The subject of *Phèdre* is borrowed from Euripides (*Hippolytus*). In the tragedy of Euripides, Phaedra fosters a guilty love for her husband's son; she kills herself before the return of Theseus, after writing down her accusations against Hippolytus. Theseus curses and drives away his son, who, when on the point of dying, is however justified by Diana and reconciled with his father. This is, in its main lines, the subject treated by Racine in *Phèdre*, but in the latter play the interest centres round Phèdre herself, whereas in the *Hippolytus* of Euripides Hippolytus is the principal character.

PAGE 90. l. 2. *la triste Aricie*. 'Cette Aricie n'est point un personnage de mon invention. Virgile dit qu'Hippolyte l'épousa, et en eut un fils, après qu'Esculape l'eut ressuscité : et j'ai lu encore dans quelques auteurs qu'Hippolyte avait épousé et emmené en Italie une jeune Athenienne de grande naissance qui s'appelait Aricie, et qui avait donné son nom à une petite ville d'Italie . . .' (RACINE, *Préface de 'Phèdre'*.)

*les Pallantides*, the fifty sons of Pallas who contended with Theseus for the throne of Athens and were all killed by him.

l. 12. Phèdre, to Hippolyte (Act II, Scene v) :—

Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée :  
 Je l'aime, non point tel que l'ont vu les Enfers,  
 Volage adorateur de mille objets divers,  
 Qui va, du Dieu des morts, déshonorer la couche ;  
 Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche.

ll. 18-20. Phèdre to CÉnone (Act I, Scene iii).

l. 37. Last verse of Act III, Scene iv (Phèdre to Thésée).

PAGE 91. l. 1. *Timantbe*, Timanthes (about 400 B.C.). A Greek painter of Sicyon, who is chiefly known as the painter of one of the great pictures of antiquity, the *Sacrifice of Iphigenia*, in which Agamemnon conceals his uncontrollable grief by covering his head with his mantle. The picture was a favourite with Cicero.

l. 16. *Il écrivait l'histoire de Port-Royal*. From 1677 to 1688, Racine, besides his contributions to a History of the reign of Louis XIV, in collaboration with Boileau (see note to p. 86, l. 21), composed an *Histoire de Port-Royal* in prose, some *Cantiques spirituels*, translated or imitated from the Scriptures,

and several *Discours académiques*, which are all in the complete editions of his works.

l. 19. *Madame de Maintenon le tira de son inaction vers 1688, en lui demandant une pièce pour Saint-Cyr.* On Madame de Maintenon and Saint-Cyr, see note to p. 84, l. 2.

Madame de Maintenon had tried to make the 'demoiselles de Saint-Cyr' perform some of the former tragedies of Racine, but she was soon frightened by the very enthusiasm which those young ladies displayed in the acting of such profane subjects; hence the wish she expressed to Racine that he should compose tragedies founded on biblical stories, and particularly suitable to the education of the young persons of whom she had charge. *Esther*, in 1689, and *Athalie* in 1691, answered that purpose. They showed that the poet had not, though inactive, lost any of his genius, and that he was quite as much at home on scriptural ground as he had been formerly on Greek and Roman. Madame de Sévigné wrote on January 28, 1689, two days after the first performance of *Esther*: 'Racine s'est surpassé; il aime Dieu comme il aimait ses maîtresses; il est pour les choses saintes comme il était pour les profanes. La Sainte-Écriture est suivie exactement dans cette pièce, tout y est beau, tout y est grand, tout y est traité avec dignité.'

It is advisable to read, on the circumstances in which *Esther* appeared, Racine's preface to that play.

PAGE 92. l. 2. *Bossuet* (1627-1704). The famous religious orator, best known for his *Oraisons funèbres* (see first lines of his *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*—which is well worth reading in full—at the end of note to p. 84, l. 11), and for several weighty works such as *Le Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même*, *La Politique tirée de l'Écriture sainte* (here referred to), and the *Discours sur l'Histoire Universelle*, in the second part of which he points out the way in which Christianity is linked to the old dogmas of the Jewish faith.

*Joseph de Maistre* (1754-1821). The author of several politico-theological works, such as his *Essai sur les Principes générateurs des Constitutions politiques et des autres Institutions humaines* (published in St. Petersburg, 1810), his traité *Sur les délais de la Justice divine dans la punition des coupables* (1816), *Du Pape* (1819), *Les Soirées de Saint-Petersbourg, ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence* (1821)—his most popular work, &c.

l. 3. *Martin* (1789-1854), an English painter born at Haydon Bridge, near Hexham (Northumberland). He went

to London in 1806, and in 1812 exhibited *Saduk in search of the waters of oblivion*, the first of his sixteen 'sublime' works, with regard to which Bulwer Lytton pronounced him to be 'more original, more self-dependent than Raphael and Michael Angelo.'

l. 7. *l'architecture du temple dans 'Athalie.'* The scene of *Athalie* is 'dans le temple de Jérusalem, dans un vestibule de l'appartement du grand prêtre.'

In the subsequent criticism Sainte-Beuve gain shows his sympathy with the Romantic movement (see note to p. 88, l. 24). He reproaches Racine with not having given the scene sufficient 'couleur locale,' not only in the action of the whole play,—'un péristyle grec un peu nu,'—but also in the 'caractères et discours des personnages.' On the scriptural basis of the play see 2 Kings ix-xiii and 2 Chron. xxi-xxiii, and Racine's preface to *Athalie*.

l. 13. *les deux fameuses colonnes de bronze.* 'And he reared up the pillars before the temple, one on the right hand, and the other on the left; and called the name of that on the right hand Jachin, and the name of that on the left Boaz.' 2 Chron. iii. 17. See also 1 Kings vii. 21.

l. 15. *Je ne vois ni la mer d'airain, ni les douze bœufs d'airain.* 'Also he made a molten sea of ten cubits from brim to brim, round in compass, and five cubits the height thereof; and a line of thirty cubits did compass it round about. . . . It stood upon twelve oxen, three looking toward the north, and three looking toward the west, and three looking toward the south, and three looking toward the east: and the sea was set above upon them, and all their hinder parts were inward. And the thickness of it was an handbreadth, and the brim of it like the work of the brim of a cup, with flowers of lilies; and it received and held three thousand baths.' 2 Chron. iv. 2-5.

l. 17. *ces chérubins . . . qui enveloppent l'arche de leurs ailes.* . . . 'the chariot of the cherubims, that spread out their wings and covered the ark of the covenant of the Lord.' 1 Chron. xxviii. 18.

l. 22. *où Salomon . . . égorgé pour hosties pacifiques, &c.* 'And Solomon offered a sacrifice of peace offerings, which he offered unto the Lord, two and twenty thousand oxen, and an hundred and twenty thousand sheep.' 1 Kings viii. 63.

l. 27. *Mathan*, high-priest of Baal, formerly a priest of Jehovah.

l. 28. *j'aurais voulu entrevoir, grâce à lui, ces temples impurs de Baal. . . . Où siégeaient, sur de riches carreaux, . . .* It is worth pointing out that Sainte-Beuve, when he was no longer a Romantic (on the three phases of Sainte-Beuve's

literary career, see Introduction), altered his opinions greatly in this respect. Here is a note which he inserted in later editions of his *portrait*, in order to attenuate his former criticism:—

‘J’aurais plus d’un point à modifier aujourd’hui dans mon premier jugement; il a commencé à me paraître moins juste, quand des continuateurs exagérés me l’ont rendu comme dans un miroir grossissant. Je reprendrai le Racine chrétien au complet dans mon ouvrage sur Port-Royal; en attendant, je me borne à en tirer les remarques que voici: “Quelle erreur nous avons soutenue autrefois! Il nous paraissait qu’*Athalie* aurait été plus belle s’il y avait eu les grandes statues dans le vestibule, le bassin d’airain, etc. . . . Cela, au contraire, présenté disproportionnément, nous eût caché le vrai sujet, le Dieu un et spirituel, invisible et qui remplit tout. Peu de décors dans Racine; et il a raison au fond: l’unité du Dieu invisible en ressort mieux. Lorsque Pompée, usant du droit de conquête, entra dans le Saint des Saints, il observa avec étonnement, dit Tacite, qu’il n’y avait aucune image et que le sanctuaire était vide. C’était un dicton populaire, en parlant des Juifs, que

Nil praeter nubes et coeli numen adorant.”

Juvenal, xiv. 97.

PAGE 93. l. 1. *Voici ce que dit le Seigneur, &c.* The lines are a quotation from Exodus xxxii. 27.

l. 7. Joad, ‘grand-prêtre,’ says in Act IV, Scene iii:—

Dans l’infidèle sang baignez-vous sans horreur;

Frappez et Tyriens, et même Israélites.

Ne descendez-vous pas de ces fameux lévites, &c.

l. 16. *Racine n’y a pas pénétré l’essence même de la poésie hébraïque orientale.* Subsequent note of Sainte-Beuve: ‘De la poésie, c’est possible; mais de la religion, certes, il en avait pénétré l’essence. . . .’ See note to p. 92, l. 28.

l. 21. *Oσίας n’était plus . . .* The lines are a quotation from *La Poésie sacrée*, one of the *Premières Méditations* of Lamartine.

l. 32. *Ainsi qu’on choisit une rose . . .*, from *La Sagesse*, by Lamartine, in the *Nouvelles Méditations poétiques*.

PAGE 94. l. 5. *O tombeau! vous êtes mon père . . .*, from *La Poésie sacrée*, by Lamartine, in *Premières Méditations poétiques*. After Job xvii. 14.

l. 8. *L’avouerai-je? Esther, avec ses douceurs charmantes et ses aimables peintures . . .* *Athalie* is generally considered as being the most ‘finished’ of all the masterpieces of Racine.

Boileau, in spite of the general indifference amid which the play was received, called it 'le chef-d'œuvre de Racine,' from the very first, and later on Voltaire did not hesitate to describe it as 'le chef d'œuvre de l'esprit humain.' Hence the sort of timidity with which Sainte-Beuve introduces the subsequent remark, in support of his personal preference for *Esther*.

l. 25. *il composa pour Saint-Cyr quatre cantiques spirituels.* These are :—

Cantique premier : *A la louange de la Charité.* Tiré de *St. Paul I aux Corinthiens*, chap. xiii.

Cantique II : *Sur le bonheur des justes, et sur le malheur des réprouvés.* Tiré de *La Sagesse*, chap. v.

Cantique III : *Plainte d'un Chrétien sur les contrariétés qu'il éprouve au dedans de lui-même.* Tiré de *S. Paul aux Romains*, chap. vii.

Cantique IV : *Sur les vaines occupations des gens du siècle.* Tiré de divers endroits d'*Isaïe* et de *Jérémie*.

The first three were written in 1697, and the fourth in 1698.

PAGE 95. l. 27. *M. de Torcy* (Jean-Baptiste Colbert, Marquis de) (1655-1746), nephew of the illustrious minister Colbert, himself 'secrétaire d'État aux affaires étrangères,' author of interesting *Mémoires*, which give an account of the diplomatic negotiations in which he played an active part, from 1697 (Treaty of Ryswick) until 1713 (Treaty of Utrecht).

PAGE 96. l. 1. *Melun*, an important town on the Seine, about twenty-five miles south-east of Paris.

l. 7. *c'était comme l'huile versée du vase de Marie.* St. John's Gospel xii. 3: 'Then took Mary a pound of ointment of spikenard, very costly, and anointed the feet of Jesus.'

l. 10. *l'effet mortel que causa à Racine le mot de Louis XIV.* A legend surrounds the last days of Racine, which, although its accuracy has been contested lately, is still looked upon by many as one of the most direct explanations of the illness and death of the poet in 1699. According to this legend, Racine wrote a memorandum on the miseries of the people, and the legislative reforms which might remedy them. Madame de Maintenon, to whom Racine had handed his petition, allowed the King to read it, and learn its author's name. Louis XIV blamed Racine's inconsiderate zeal sharply, saying: 'Parce qu'il sait faire parfaitement des vers, croit-il tout savoir? Et parce qu'il est grand poète, veut-il être ministre?' Racine, from that time, appeared at the

Court but rarely; he went now and then to Marly and Versailles, but everything there seemed to be changed for him; once Louis XIV passed through the gallery where the poet was standing without giving him a look. . . . Racine, who was not, says Voltaire, 'aussi philosophe que bon poète,' felt his disgrace deeply, and died of a broken heart.

l. 19. *Rollin* (1661-1741), historian and critic. His chief work is the *Traité des études* (1726-31), in which he advocated some reforms in education, which have all passed into practice now, a proof that they were sound and far-reaching. (See Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*.)

l. 20. *D'Olivet* (1682-1768). See note to p. 25, l. 32.

*Duché de Vancy* (1668-1704), a poet of mediocre talent, author of three tragedies, *Débora*, *Jonathas*, and *Absalon*, in all of which the conscious or sub-conscious imitation of Racine's pathos is constantly seen. The last is the best of the three; La Harpe describes it as 'un ouvrage de mérite. . . .'

*Campistron* (1656-1723), a dramatist whom Racine helped with his advice and personal influence, author of some tragedies such as *Andronic*, *Alcibiade*, *Tiridate*, which were very much applauded at the time, their success being largely due to the talent of the actor Baron, who produced them (on Baron, see note to p. 40, l. 35), but which subsequently fell into deep and rightly deserved oblivion. 'On a loué,' says La Harpe, 'la sagesse de ses plans: ils sont raisonnables, il est vrai; mais on n'a pas songé qu'ils sont aussi faiblement conçus qu'exécutés. Campistron n'avait de force d'aucune espèce, pas un caractère marqué, pas une situation frappante, pas une scène approfondie, pas un vers nerveux. Il cherche sans cesse à imiter Racine; mais ce n'est qu'un apprenti qui a devant lui le tableau d'un maître, et qui, d'une main timide et indécise, crayonne des figures inanimées. La versification de cet auteur n'est que d'un degré au-dessus de Pradon: elle n'est pas ridicule, mais, en général, c'est une prose commune, assez facilement rimée. . . .' Campistron became a member of the French Academy in 1701.

l. 21. *Jean-Baptiste Rousseau* (1671-1741), a lyrical and satirical poet, whose life was full of adventures, and whose reputation has passed through strange vicissitudes. His *Odes*, which are written in harmonious style, but lack real emotion and sincerity, were much admired by the readers of the eighteenth century, previous to Jean-Jacques Rousseau and Bernardin de Saint-Pierre. He was until then held to be 'le prince des poètes lyriques français.' But he suffered from the reaction which, originated by Rousseau, reached its

climax at the period of romantic exaltation, in the very midst of which Sainte-Beuve composed this *portrait*. The beauties so much admired in Rousseau's *Odes* were shown by the 'New School' to be purely conventional and artificial, and he fell from his throne of 'prince of lyrical poets' to the secondary rank which he still occupies, that of a once glorious poet whose name is little known and whose verses are never read save by students of literature.

l. 21. *Louis Racine* (1692-1763), son of Jean Racine, the author of several religious poems, the best known of which is *La Religion*. He had the modesty never to attempt to compare his literary merits with those of his father. In fact, the name of Racine was one which it was not easy to bear. It is reported that Boileau said once to the young Louis: 'Il faut que vous soyez bien hardi pour oser faire des vers avec le nom que vous portez! Ce n'est pas que je regarde comme impossible que vous deveniez un jour capable d'en faire de bons; mais je me méfie de ce qui est sans exemple, et depuis que le monde est le monde, on n'a pas vu de grand poète fils d'un grand poète...' Louis Racine, in spite of Boileau's warning, wrote poetry, and not unsuccessfully. But he never lost sight of the distance which separated his talent from the genius of his father, and he had his own portrait painted holding his illustrious father's masterpieces, and pointing with his finger to this verse of *Phèdre*:

Et moi, fils inconnu d'un si glorieux père . . .

PAGE 97. l. 11. *imbroglia*. See note to p. 17, l. 33.

l. 12. *badigeonnage*, from *badigeon*, 'pâte qui sert à remplir les trous et les défauts des figures sculptées et du bois.'—LITTRÉ.

l. 25. *M. Étienne* (1778-1845), a French dramatist, whose comedy *Les Deux Gendres*, in five acts and in verse, played in 1811, is considered the best comedy produced under the First Empire. He was admitted to the French Academy in 1811, but was excluded from it after Napoleon's fall. As a member of the Opposition, he became an editor of the *Constitutionnel*, in which he wrote some clever and popular articles. 'Élégant,' says Sainte-Beuve, 'd'une élégance assez commune et monotone, fin, facile, adroit à trouver les prétextes de l'opposition et les thèmes chers au public français, il n'oubliait de caresser aucun lieu commun national toutes les fois que cela servait à ses fins; il savait le point de chaque préjugé pour y entrer à la rencontre.' Étienne was elected member of Parliament in 1822 and 1829, and re-entered the French Academy in 1829, on which occasion he delivered a

speech against Romanticism. It is to this *discours de réception* that Sainte-Beuve refers.

PAGE 98. l. 18. *Beaumarchais*. See note to p. 43, l. 19.

l. 25. *Tancredè*, Tancred (died 1112), one of the principal heroes of the First Crusade. His virtues and achievements are celebrated in Tasso's *Jerusalem Delivered*.

l. 26. *La reine Mab*, the queen of the fairies, according to Shakespeare. In Shelley's *Queen Mab* she has a wider sphere, and is made to rule over men's thoughts.

l. 27. *Ariel*, in *The Tempest*.

*Puck*, in *A Midsummer Night's Dream*.

l. 28. *Scapin*, in *Les Fourberies de Scapin* (Molière).

*Dorine*, in *Tartufe* (id.).

*Chérubin*, in *Le Mariage de Figaro* (Beaumarchais).

*Fenella*, in *Peveril of the Peak* (Scott).

l. 33. *le divin Tirésias*. Tiresias was in Greek legend a blind Theban seer. At the request of Circe, Odysseus descended into Hades to consult him.

*le vieil Anchise*. Anchises was in Greek legend a prince of the royal house of Troy and father of Aeneas.

l. 37. *Diana Vernon*, the heroine of Scott's *Rob Roy*, one of the most charming of all his female characters.

l. 40. *Agnès*, in *L'École des Femmes* (Molière).

PAGE 99. l. 1. *la moqueuse Susanne*, in Beaumarchais' *Le Mariage de Figaro*; Sainte-Beuve has written elsewhere: 'Rien de charmant, de vif, d'entraînant comme les deux premiers actes (du *Mariage de Figaro*); la comtesse, Susanne, le Page, cet adorable Chérubin, qui exprime toute la fraîcheur et le premier ébattement des sens, n'ont rien perdu . . .'

l. 20. . . . *comte de Fuentes dont parle Bossuet*. Sainte-Beuve mistakes don Enriquez d'Azevedo, count of Fuentes, who fought in the Netherlands on the side of the Spaniards, for the Comte de Fontaine, born in 1570, who died at Rocroi in 1643. The mistake is a very common one. A reference to Bossuet's *Oraison Funèbre de Louis de Bourbon, Prince de Condé*—near the beginning—will show that the great divine speaks of the Count de Fontaine and not of Fuentes.

l. 21. *Rocroi*, a town in the modern department of the Ardennes, close to the Belgian frontier. A victory was gained near it by the French under the Duc d'Enghien ('le grand Condé') over the Spaniards on May 19, 1643.

l. 30. *Monime*, in *Mithridate* (1673).

*Phèdre*, in *Phèdre* (1677).

*Bérénice*, in *Bérénice* (1670).

l. 32. *La Champmeslé* (Marie Desmares) (1644-98), granddaughter of a president of the Parlement of Normandy, but poor, because disinherited by her father, she started her theatrical career on the stage at Rouen, and married Champmeslé, who was himself an actor in that town. She went to the 'Théâtre du Marais,' Paris, in 1669, whence she passed to the Hôtel de Bourgogne, and ultimately to the Théâtre of the Rue Guénégaud (referred to in preceding notes). She was the mistress of Racine, who gave her lessons, thanks to which she became the first tragical actress of the time; she played the leading female parts in *Mithridate* (Monime), *Bajazet* (Roxane), *Iphigénie* (Iphigénie), *Phèdre* (Phèdre); and Madame de Sévigné was not far from the truth when she wrote: 'Racine fait des comédies pour la Champmeslé: ce n'est pas pour les siècles à venir.' Racine was succeeded in La Champmeslé's affections by the Comte de Clermont-Tonnerre, which caused people to say that her passion had been 'déracinée par le tonnerre.' She left the stage four years only before her death.

l. 35. *L'Élégie à la voix gémissante, Au ris*, etc., from André Chénier's *Élégies*, xxxii.

PAGE 100. l. 4. *Port-Royal, alors persécuté*. During the last part of Louis XIV's reign, the Jansenists of Port-Royal were very cruelly persecuted, the persecution culminating in the official suppression of the monastery by a bull of Pope Clement IX (1708), the dispersion of its abbesses (1709), and the entire destruction of the very buildings in which the Jansenists had known such prosperous years (1710).

l. 34. *Madame de Caylus* (1673-1729), the daughter of a fervent Protestant, was brought up at Saint-Cyr by her aunt, Madame de Maintenon, as a Catholic. She recited the lines of *Esther* and *Athalie* delightfully, and it was for her that Racine wrote his prologue to *Esther: La Piété*. She wrote, in a very simple though malicious style, very interesting *Souvenirs*, which Voltaire published in 1770, and which have been reprinted several times since, on account of the true light they throw on the history of the latter years of Louis XIV's reign.

l. 37. *Boyer*. See note to p. 85, l. 18.

PAGE 101. l. 17. One of the great innovations of *Esther* was the introduction of musical choruses as dramatic elements in tragedy.

PAGE 102. l. 20. *Rollin*. See note to p. 96, l. 19.

l. 24. *Port-Royal-des-Champs*. See note to p. 78, l. 12.

l. 30. *Champmeslé*. See note to p. 99, l. 32.

PAGE 103. l. 11. *Lui-même il dut payer sa dette.* Allusion to the 'profession' of the younger daughter.

PAGE 105. l. 14. *Si le coupable prend le change,* a metaphor taken from the hunting-field—to be thrown off the scent, i. e. to allow oneself to be deceived, to be taken in, to be mistaken. 'Je sais l'affaire et ne prends point le change.'—MOLIÈRE, *Tartuffe*, iv. 3. Compare *donner le change à quelqu'un*, to put on the wrong scent, to mislead, deceive. 'A cet amour naissant il faut donner le change.'—MOLIÈRE, *L'Étourdi*, i. 9.

l. 19. *cantique sur la Charité.* The first 'cantique' composed for Saint-Cyr in 1694.

l. 30. Sainte-Beuve has already expressed his preference for *Esther*, and given the reasons for this preference (see p. 94, l. 8, and notes).

PAGE 106. l. 16. *Cinna*, Act V, Scene i. Augustus very calmly accuses Cinna of betraying the trust he had put in him; several times Cinna tries to justify himself, but Augustus reminds him that he promised to listen to the whole of his accusations without interrupting him.

Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours;  
D'aucun mot, d'aucun cri n'en interromps le cours.

In spite of his promise Cinna cannot help exclaiming:—

Moi, Seigneur! moi, que j'eusse une âme si traîtresse!  
Qu'un si lâche dessein . . .

To which Augustus replies:—

Tu tiens mal ta promesse.

Sieds-toi, je n'ai pas dit encor ce que je veux;

Tu te justifieras après, si tu le peux.

Écoute, cependant, et tiens mieux ta parole.

It was this reply which the 'jeu de Talma' emphasized, as Sainte-Beuve describes it.

On *Talma*, see note to p. 33, l. 2.

l. 32. *Juliette, au balcon*—famous scene in *Romeo and Juliet* (Act III, Sc. v).

l. 39. *Desdemona, émue du vague pressentiment de sa fin, revient toujours, sans savoir pourquoi, à une chanson de saule . . . Othello*, Act IV, Sc. iii:—

The poor soul sat sighing by a sycamore tree,

Sing all a green willow;

Her hand on her bosom, her head on her knee,

Sing willow, willow, willow:

The fresh streams ran by her, and murmur'd her moans;

Sing willow, willow, willow;

Her salt tears fell from her, and soften'd the stones, &c....

PAGE 107. l. 11. *Macbeth*, Act I, Scene vi.

*Banquo* : This guest of summer,  
The temple-haunting martlet, does approve,  
By his lov'd mansionry, that the heaven's breath  
Smells woingly here : no juttu, frieze,  
Buttress, nor coign of vantage, but this bird  
Hath made his pendent bed and procreant cradle :  
Where they most breed and haunt, I have observ'd.  
The air is delicate.

l. 35. *Il y a dans 'Bajazet' un passage . . .*, i. e. *Bajazet*, Act I, Scene i.

PAGE 108. l. 12. *Monime a voulu se strangler avec son bandeau*. Cf. *Mitridate*, Act V, Scene i :

*Monime* : Et toi, fatal tissu, malheureux diadème,  
Instrument et témoin de toutes mes douleurs,  
Bandeau que mille fois j'ai trempé de mes pleurs.  
Au moins en terminant ma vie et mon supplice.  
Ne pouvais-tu me rendre un funeste service ?  
A mes tristes regards, va, cesse de t'offrir ;  
D'autres armes sans toi sauront me secourir :  
Et périsse le jour et la main meurtrière  
Qui jadis sur mon front t'attacha la première !

l. 23. *Chamfort* (1741-94), an ardent supporter of the ideas the spreading of which led to the outburst of the French Revolution. He is said to have given Sieyès the title and formula of his famous pamphlet : *Qu'est-ce que le Tiers Etat ?* (1789) (*Que doit-il être ? Tout. Qu'est-il ? Rien.*) From a purely literary standpoint, Chamfort is chiefly known for his tragedy of *Mustapha et Zéangir* (1776), and better still for his innumerable *bons mots*.

l. 30. *Arcas* is one of the servants of Agamemnon, in *Iphigénie*.

l. 31. *M. Villemain* (1790-1870), a famous French critic, may be considered as the immediate predecessor of Sainte-Beuve in the evolution of French criticism (see Brunetière's *L'Évolution de la Critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*). Among his numerous works, the following may be mentioned : *Cours de Littérature française*, including a *Tableau de la Littérature au moyen âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre* ; *Histoire de Cromwell, d'après les Mémoires du temps et les recueils parlementaires* ; a translation of *La République de Cicéron* ; a study on *Lascaris, ou les Grecs du xv<sup>e</sup> siècle*.

l. 32. The subject of *Iphigénie* is mainly drawn from Euripides' *Iphigenia in Aulis*.

PAGE 109. l. 9. *Iphigénie*, Act I, Scene i.

l. 18. *Talma*. See note to p. 33, l. 2.

l. 31. *Monime*, in *Mithridate*; one of the most delicate feminine figures in Racine's drama.

PAGE 110. l. 2. *La Princesse de Clèves*, a novel by Madame de La Fayette (1634-92)—one of the first French novels (in the modern sense of the word), dealing with pure, fresh, and simple feelings, and written in an exquisite though unaffected style.

l. 6. *Rubens* (1577-1640), the famous master of the Flemish School of painters; *Ingres*, a French painter of the last century. Opposed to each other by Sainte-Beuve as representatives, the former of exuberance and brilliancy of colour and life, the latter of sobriety of colour and movement, but of delicacy and refinement in the expression of detail.

l. 25. *Les Plaideurs* (1668) is the only comedy which Racine ever wrote, and it has remained down to our own days one of the most successful of all classical comedies acted on the stage of the 'Théâtre-Français.'

PAGE 111. l. 4. The criticism of Fénelon on Molière's style has already been touched upon by Sainte-Beuve in his *Portrait* of Molière. (See p. 21, l. 18, and corresponding note.)

l. 34. *Nul n'a su mieux que lui la valeur des mots*. Only a careful and minute study of the tragedies of Racine can disclose his wonderful power of using words in their precise meaning, and to their best advantage—a power so justly praised by Sainte-Beuve in his conclusion.





PQ  
2391  
T76

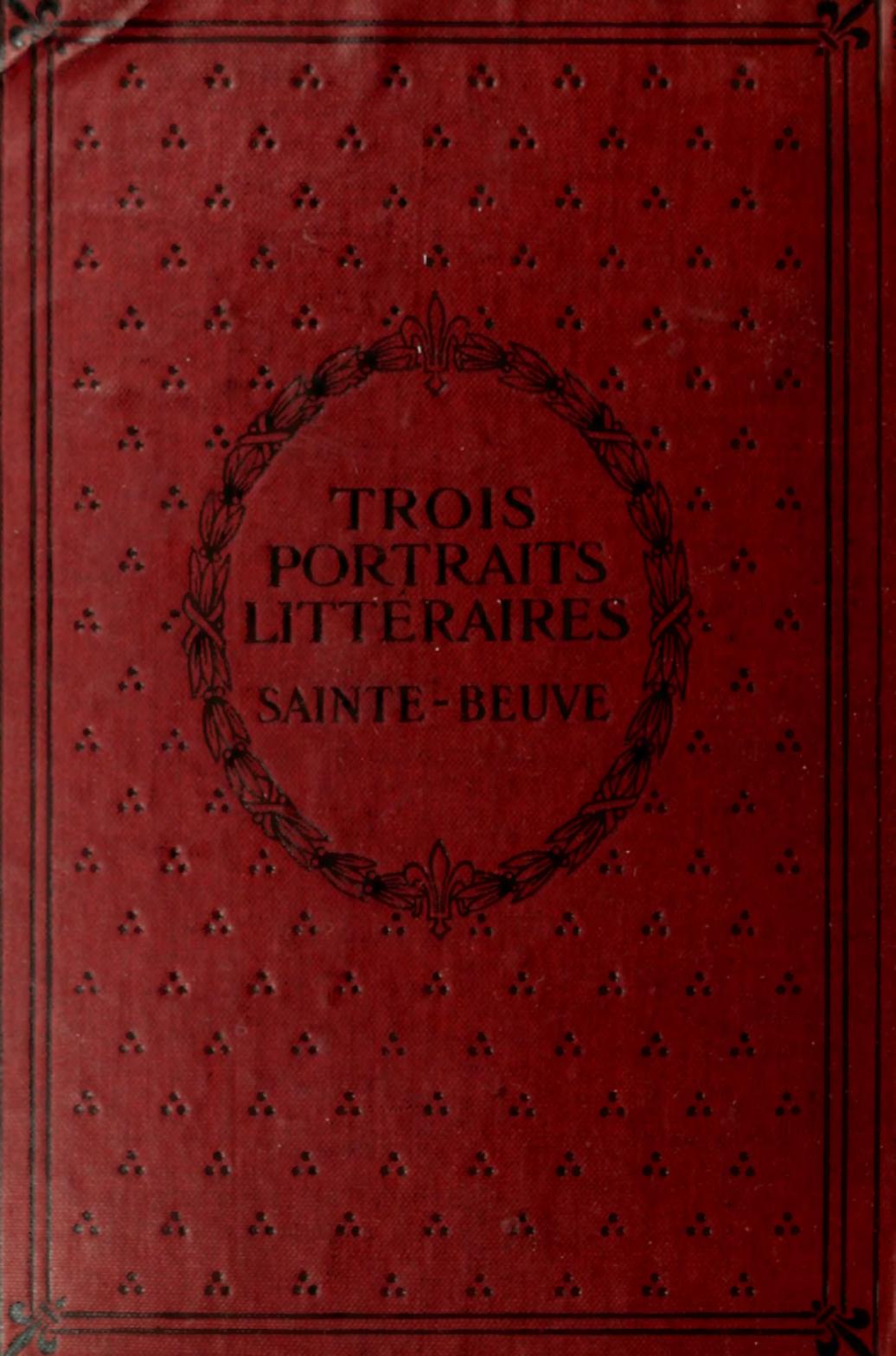
Sainte-Beuve, Charles  
Augustin  
Trois portraits  
littéraires

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

The book cover is a deep red color with a repeating pattern of small, three-dot motifs arranged in a grid. A decorative border is visible at the corners. In the center, a circular wreath of leaves and flowers encloses the title text.

TROIS  
PORTRAITS  
LITTÉRAIRES  
SAINTE-BEUVE